МІНІСТЭРСТВА КУЛЬТУРЫ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ
УСТАНОВА АДУКАЦЫІ
«БЕЛАРУСКАЯ ДЗЯРЖАЎНАЯ АКАДЭМІЯ МУЗЫКІ»

Да 80-годдзя
Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі

В. У. Дадзіёмава

Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX стагоддзя

Мінск 2012

УДК 78.03(476)
ББК 85.313(4Беи)
Д 142

Друкуецца ў адпаведнасці з рашэннем рэдакцыйна-выдавецкага савета Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі.

Рэцэнзенты:
доктар мастацтвазнаўства *Ю.-М. Трылупайтэне*,
доктар мастацтвазнаўства *Т. І. Навуменка*

Дадзіёмава, В. У.
Д 85 Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX стагоддзя / В. У. Дадзіёмава. – Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2012. – 230 с.

ISBN 978-985-7048-05-2.

У манаграфіі здзейснена навуковая рэканструкцыя панарамы музычнай культуры Беларусі да XX стагоддзя, прадстаўленай як эпахальна-стылявы працэс. Выданне адрасавана знаўцам і аматарам гісторыі айчыннай культуры, студэнтам вышэйшых навучальных устаноў.

УДК 78.03(476)
ББК 85.313(4Беи)

ISBN 978-985-7048-05-2

УВОДЗІНЫ

Мэтанакіраванае і ўсебаковае даследаванне гісторыі музычнай культуры Беларусі мінулых стагоддзяў разгарнулася параўнальна нядаўна, на этапе набыцця нашай краінай незалежнасці і ўмацавання беларускай дзяржаўнасці. У сваю чаргу новыя распрацоўкі айчынных музыколагаў паспрыялі стварэнню навукова абгрунтаванай сацыяльна-гістарычнай канцэпцыі і аказалі істотнае ўздзеянне на важнейшыя сферы культурна-мастацкага жыцця рэспублікі.

Сёння складана ўявіць, што некалькі дзесяцігоддзяў таму веды пра айчынную музычную даўніну абмяжоўваліся пераважна матэрыяламі па вуснай народнай творчасці, якая сапраўды складае залаты фонд музычнай спадчыны беларускага народа, але не можа быць адзіным рэпрэзентантам яго музычнай культуры ў цэлым. Варта згадаць таксама, што доўгія часы ў грамадскай свядомасці замацоўваўся міф аб існаванні на беларускай зямлі, у цэнтры Еўропы, своеасаблівай маўклівай зоны, якую абміналі еўрапейскія музычна-стылявыя плыні. Складалася парадаксальная сітуацыя, пры якой архітэктурныя помнікі, што ўпрыгожвалі гэтую зямлю з даўніх часоў, залічваліся ў скарб беларускай культуры, а музычныя, створаныя ў адной з імі прасторава-часавай рэчаіснасці (г. зн. музыка, што гучала калісьці ў палацах, замках, цэрквах і касцёлах Беларусі), ніяк не ўпісваліся ў гісторыю айчыннанга мастацтва.

Немагчыма было нават марыць, што пры жыцці аднаго пакалення адбудзецца бэспрэцэдэнтная, не маючая аналагаў у свеце па сваёй інтэнсіўнасці і выніковасці, рэканструкцыя зместу важнейшых эпох гісторыі айчыннага музычнага мастацтва – Рэнесанса і барока, класіцызму і рамантызму. Адбудзецца ва ўсіх кірунках: фактаграфічным – праз пошукі і вяртанне з забыцця, з цяжкадаступных замежных сховішчаў цудам захаваных крыніц; навукова-метадалагічным – шляхам глыбокага, рознабаковага даследавання гэтых матэрыялаў; вучэбна-метадычным – дзякуючы стварэнню прынцыпова новых вучэбных курсаў па гісторыі музычнай культуры Беларусі да XX ст.; нарэшце, творчым – праз шматлікія мастацка-асветніцкія праекты, здзейсненыя лепшымі мастацкімі калектывамі і салістамі краіны.

Па меры паглыблення, якаснага абнаўлення і аб’ектывізацыі ведаў аб музычна-гістарычным мінулым Беларусі стала відавочна, што працы айчынных навукоўцаў набываюць прынцыповую значнасць не толькі для беларускага, але і іншых народаў, якія калісьці суіснавалі ў адзінай геапалітычнай і мастацкай прасторы. Памна-

жаць (а не дзяліць) веды аб яе каштоўнасцях як аб полікультурным здабытку, што па праву належыць і беларускаму народу, заклікана дадзенае выданне. Яно накіравана перш за ўсё на абагульненне выяўленых матэрыялаў аб айчыннай музычнай культуры і мастацтве як аб стадыяльным, рознааблічным, але адзіным у сваім паступальным руху музычна-гістарычным працэсе.

Багаты па змесце і формах праяўлення, напоўнены разнастайнымі духоўна-матэрыяльнымі з'явамі, гэты працэс разгортваўся на працягу многіх стагоддзяў. Аднак як уласна мастацкі феномен, адлюстраваны ў пісьмовых крыніцах, ён вымяраецца (калі аглядаць яго шлях да XX ст.) прыблізна адным тысячагоддзем. За гэты час у айчыннай музычнай культуры ўкараніліся важнейшыя, у тым ліку тыпалагічна характэрныя, артэфакты, а таксама арганічна звязаныя паміж сабой крэатыўныя сферы – ад выканальніцтва, кампазітарскай творчасці і педагогікі да тэорыі і эстэтыкі музыкі.

Пры ўсёй шматграннасці сваіх праяў музычная культура Беларусі спрадвеку валодала пэўнымі субстанцыянальнымі якасцямі, што вызначалі яе аблічча і кірункі стадыяльнага руху. Перш за ўсё гэта несумненная прыналежнасць да культур еўрапейскага тыпу і далучанасць да еўрапейскага музычна-гістарычнага працэсу з усімі характэрнымі для яго мастацка-стылявымі этапамі. Разам з тым, існуючы ў цэнтры славянскага і агульнаеўрапейскага свету, у складзе розных дзяржаўных утварэнняў, айчынная музычнай культура набывала і вельмі спецыфічныя рысы культуры еўрапейскага сумежжа, якое паяднала разнастайныя этнаканфесіянальныя ды мастацкія кірункі, што ўтварылі вельмі адметнае, нават парадаксальнае, разнавектарнае, але арганічнае адзінства.

Асобае геапалітычнае становішча і напружаны контур гістарычнага развіцця Беларусі абумовілі значныя цяжкасці ў працэсе вывучэння яе музычнай культуры. Перш за ўсё нагадаем, што беларуская зямля ў розныя часы была арэнай разбуральных войнаў, у якіх гінулі і вывозіліся за мяжу многія мастацкія, у тым ліку і музычныя, помнікі. Іх вяртанне, натуральна, было немагчымым у тыя часы, калі існавалі неадольныя бар'еры для франтальных пошукаў у замежных сховішчах. Складанасці пры вывучэнні гісторыі музычнай культуры Беларусі (як і яе гісторыі ў цэлым) утваралі і колішнія ідэалагічныя пастулаты, якія перашкаджалі ўсебаковаму і аб'ектыўнаму даследаванню айчыннай музычнай спадчыны пісьмовай традыцыі, звязанай з рэлігійным і арыстакратычным асяроддзем, культурай гарадоў і маёнткаў, набыткамі інтэлектуальнай эліты. З-за гэтага, як ужо адзначалася, амаль да апошніх дзесяцігоддзяў XX ст. складалася дзіўнае ўражанне пра існаванне на тэрыторыі сучаснай Беларусі своеасаблівай «белай плямы», пазбаўленай праяў (і, адпаведна, слядоў) акадэмічнага музычнага мастацтва і захаванай толькі ў помніках вуснай, фальклорнай музычнай традыцыі.

Аднак і тады, калі ў незалежнай Беларусі адраджэнне музычнай мінуўшчыны стала клопатам не толькі асобных энтузіястаў, але і дзяржаўных устаноў, комплекснае і аб'ектыўнае даследаванне айчыннай музычнай спадчыны аказалася далёка не простым як у крыніцазнаўча-фактаграфічным, так і ў метадалагічным плане. Цяжкасці гэтыя «спараджала» сама айчынная гісторыя, часткай якой з'яўляецца гісторыя музычнай культуры, што мае ўласную, асобую, унутрана іманентную спецыфіку, але моцна дэтэрмінавана знешнімі – геапалітычнымі і сацыяльнымі – фактарамі[1].

Перш за ўсё нагадаем, што беларускія землі з'яўляюцца *самым заходнім арэалам усходнеславянскага праваслаўя і самым усходнім – каталіцызму* і, такім чынам, месцяцца на «двайным» рэлігійным памежжы. Акрамя таго, у Беларусі, нібыта ў мадэлі Еўропы, сышліся традыцыі ўсіх хрысціянскіх (праваслаўе, каталіцызм, уніяцтва, пратэстантызм), а таксама буйнейшых нехрысціянскіх (іудаізм і іслам) канфесій. Гэты факт з'яўляецца шмат у чым вырашальным для лёсу музычнага мастацтва, паколькі, як вядома, пісьмовая яго традыцыя на ранніх ды і сталых этапах развіцця была непарыўна звязана з храмам. У Беларусі ж – з храмамі *розных* канфесій.

Добра вядома і тое, што развіццё айчыннай культуры працяглы час ажыццяўлялася ва ўмовах уключанасці беларускіх зямель *у межы шырокіх геапалітычных утварэнняў* (Вялікага княства Літоўскага, Рэчы Паспалітай, Расійскай імперыі). Гэтыя дзяржаўныя рэаліі натуральна адлюстраваліся і ў тапаніміцы: з XIII ст. беларускія землі называюцца Літвой, з канца XVI ст. (у часы Рэчы Паспалітай) – Польшчай, а пазней, у XIX ст., – Паўночна-Заходнім

[1] Для айчыннай музычнай культуры сацыяльна-гістарычны фактар з'яўляўся асабліва, прынцыпова важным не толькі на ранніх этапах яе развіцця, але і ў больш познія часы. На гэта неаднаразова звяртала ўвагу вядомая даследчыца беларускай музыкі XX ст. В. Антаневіч (гл. пра гэта: *Антаневіч В.* Гістарычна-сацыяльны фактар і беларуская музыка // Музыкальное искусство и музыкальное образование на рубеже веков: материалы науч. конференций. – Вып. 1. – Минск, 2004. – С. 7-14; *Яна ж.* Беларускі музычны шлях: Гістарычны фактар і кампазітарская творасць // Беларуская музыка: Гісторыя і традыцыі: зб. навук. арт. / склад. В. Антаневіч. – Мінск, 2003. – С. 163-177; *Яна ж.* Белорусское композиторское творчество в его связях с фольклором: Историко-методологическое исследование. – Минск, 1999; *Яна ж.* Белорусская музыка XX века: Композитор и фольклор: учеб. пособие. – Минск, 2003).

краем. Ураджэнцаў Беларусі адпаведна называлі ў той час *«літвіны», «палякі», «русіны».* Аднак пры выкарыстанні самавызначэнняў «літвіны» (для беларусаў), «літвакі» (для тутэйшых яўрэяў) і «палякі» (для розных этнасаў – выхадцаў з вышэйшых колаў насельніцтва) дадзеныя тэрміны трактаваліся не як этнонімы, а як палітонімы, г. зн. мелася на ўвазе не этнічнае, а іменна этатычнае (дзяржаўнае) самаатаясамленне тутэйшых насельнікаў, іх грамадзянства – як падданых Вялікага княства Літоўскага і Рэчы Паспалітай.

Нагадаем таксама, што праз некаторы час пасля далучэння ВКЛ да Кароны Польскай (у XVII ст.) *беларуская мова страчвае свой былы афіцыйны статус* і знікае са справаводства. Зрэшты, як слушна адзначае У. Конан, «ніхто тады на дзяржаўным узроўні беларускай мовы не забараняў, як гэта часта сцвярджалі асобныя даследчыкі. Толькі дзяржаўная канцэпцыя ў ВКЛ была пераведзена з ранейшай старабеларускай мовы на польскую або лацінскую»[1]. І ўсё ж відавочна, што дагэтуль беларуская мова мела значна больш шырокі ўжытак: менавіта на ёй у XVI ст. былі выдадзены такія шэдэўры, як скарынаўская Біблія і першая, самая прагрэсіўная еўрапейская канстытуцыя Новага часу – Статут Вялікага княства Літоўскага. І хоць мова, гэтаксама як і фальклор, не з'яўляецца адзіна вызначальным фактарам і паказчыкам станаўлення нацыянальнага мыслення, аднак татальнае яе ігнараванне ў пісьмовых крыніцах – з'ява даволі паказальная.

Спецыфіка айчыннай музычнай культуры (пры ўсёй яе ўнутранай іманентнасці) моцна дэтэрмінавана не толькі геапалітычнымі, тапанімічнымі, лінгвістычнымі, але і, як адзначалася, сацыяльна-гістарычнымі фактарамі, якія заставаліся прынцыпова важнымі не толькі на ранніх этапах яе развіцця, але і ў больш познія часы, што пераканаўча даказана і на матэрыяле XX ст.[2]

Аднак сацыяльна-гістарычныя ўмовы фарміравання айчыннай музычнай культуры аказаліся асабліва неспрыяльнымі і драматычнымі ў даўнія стагоддзі, а іменна ў самыя адказныя перыяды для станаўлення этнаадметных традыцый у славянскай ды еўрапейскай акадэмічнай музыцы. Тады, у XVII – XIX стст., беларускі этнас, хоць і быў у краіне пануючым, але не вызначаўся як маналітная супольнасць. Для яго была характэрна *надзвычай глыбокая (значна*

[1] *Конан У.* Гісторыя эстэтычнай думкі Беларусі: у 3 т. – Т. 1: X ст. – 1905 г. – Мінск, 2010. – С. 6.
[2] *Антаневіч В.* Гістарычна-сацыяльны фактар і беларуская музыка...; *Яна ж.* Беларускі музычны шлях: Гістарычны фактар і кампазітарская творчасць...; *Яна ж.* Белорусское композиторское творчество в его связях с фольклором...; *Яна ж.* Белорусская музыка XX века: Композитор и фольклор...

больш глыбокая, чым у іншых краінах) саслоўная дыферэнцыяцыя, якая аказалася замацаванай падзелам канфесіянальным ды моўным. Інакш кажучы, розныя саслоўныя групы насельніцтва Беларусі атрымалі ў выніку моцных дэнацыяналізацыйных працэсаў адпаведна розную этнакультурную арыентацыю.

Так, мясцовая эліта (магнатэрыя, шляхта, потым дваранства і інтэлігенцыя), з дзейнасцю якой звязана станаўленне пісьмовай музычнай традыцыі, працяглы час мела заходнюю накіраванасць як у мове, так і ў рэлігіі. І хоць прадстаўнікі тутэйшай знаці, як правіла, добра ўсведамлялі сваю беларускую (ці, як гаварылі тады, літвінскую) адметнасць і грамадзянскую прыналежнасць да Вялікага княства Літоўскага і ніколі не былі да канца апалячаны[1], а потым – русіфікаваны, усё ж яны паступова страчвалі сваю «беларускасць». Як гэта ні дзіўна на першы погляд, але менавіта *блізкасць суседніх культур* аблягчала працэс этнічнай трансфармацыі і нават духоўнай эміграцыі прадстаўнікоў мясцовай знаці, якія станавіліся носьбітамі іншаэтнічных традыцый. Яны называлі сябе (што ўжо адзначалася вышэй) і літвінамі, і палякамі – як грамадзяне Рэчы Паспалітай, вялікай сваёй радзімы, у склад якой уваходзіла радзіма малая – Беларусь-Літва. І не толькі ў XVII – XVIII, але нават і ў XIX ст., пасля далучэння беларускіх зямель да Расійскай імперыі, яны размаўлялі пераважна на польскай[2], дзяржаўнай мове былой Рэчы Паспалітай і прытрымліваліся каталіцкага веравызнання.

Дэмакратычныя ж колы насельніцтва Беларусі, пераважна сялянства, захоўвалі (не ў апошнюю чаргу дзякуючы адлучанасці ад этнічна дэфармаванай эліты) беларускамоўнасць і праваслаўную

[1] *Конан У.* Драма беларускага хрысціянскага адраджэння // Літаратура і мастацтва. – 2001. – 23 лютага. – С. 5, 14-15.
[2] Зрэшты, у Еўропе яшчэ з часоў Сярэдневякоўя эліта далёка не паўсюдна карысталася роднай мовай. Пра тое, што ў Еўропе «тварыць на роднай мове не было прынята ўвогуле», пісаў яшчэ вядомы медыевіст В. Эльверт (гл. пра гэта: *Elvert V. T.* L'emploi des langues etrangères comme procédé linguistique // Revue de la littérature comparée. – 1960. – № 3. – P. 10. Цыт. па: *Мархель У.* Прысутнасць былога. – Мінск, 1997. – С. 17). Аднак у Расіі, пры панаванні французскай мовы, у XIX ст. была створана найвышэйшая нацыянальная літаратурная школа. Значнасць гэтага факта падкрэслівае ўкраінскі даследчык Я. Якубяк: «…для вакальнага кампазітара моўны фактар з'яўляецца першарадным, паколькі гаворка ідзе аб забеспячэнні сувязі фанетыкі і сінтаксісу з музычнымі элементамі. М. Мусаргскі, як адукаваны дваранін свайго часу, вядома, свабодна валодаў французскай мовай, але мелі б мы "Барыса", калі б ён размаўляў толькі на французскай?» (*Якубяк Я.* К вопросу о национальном музыкальном стиле // Проблемы национальных музыкальных культур на рубеже третьего тысячелетия: материалы конф. – Минск, 1999. – С. 65).

(ці ўніяцкую) веру і абрадавасць, свой этнічны падмурак і фальклорныя скарбы[1]. Менавіта гэта дала падставы для пазнейшага вызначэння беларусаў як сялянскай нацыі.

Такім чынам, мясцовая знаць фактычна аказалася аддзеленай ад сваіх падданых не толькі саслоўнымі і маёмаснымі бар'ерамі (як усё еўрапейскае дваранства ў дачыненні да іншых слаёў насельніцтва), але і бар'ерамі моўнымі, рэлігійнымі і, у рэшце рэшт, этнакультурнымі, а ў *грамадстве і культуры Беларусі супалі важнейшыя дыферэнцыйныя прыметы,* якія ў культурах іншых краін размяшчаліся ў розных «плоскасцях»[2].

У гэтых няпростых умовах адным з вызначальных фактараў яднання беларусаў аказаўся фактар рэгіянальны, а іменна *агульная тэрыторыя пражывання.* Нездарма, дарэчы, тэрмін і паняцце «зямля» («новая зямля», «зямелька-маці», «родны кут») сталі знакавымі для беларускай літаратуры і набылі шматмерную значнасць – і як зямля-карміліца, і як Айчына, і як шматпакутная радзіма продкаў ды мара нашчадкаў.

Невыпадкова таксама, што і ў навуковым асэнсаванні айчыннай музычна-гістарычнай рэчаіснасці ключавым з'яўляецца *рэгіянальны падыход*, што прадугледжвае ўключэнне ў даследчыцкае поле і разгляд усіх артэфактаў, якія фарміраваліся і функцыянавалі на тэрыторыі Беларусі[3]. Адпаведна і ў тэрміналагічна-паняційным

[1] Як слушна адзначыў У. Конан, «…генетычна-этнаграфічнае ядро сваёй культуры беларусы захавалі ў жыццяздольным стане дзякуючы "выключанасці" вясковага народа з сістэмы пануючых іншанацыянальных культур» (*Конан У.* Беларускае нацыянальнае Адраджэнне: гістарычна-тыпалагічны аналіз паняцця // Беларусіка 1. – Мінск, 1993. – С. 31).

[2] Напрыклад, у Германіі канфесіянальнае размежаванне ажыццявілася ў рэшце рэшт па тэрытарыяльнай прымеце, як, дарэчы, і ва Украіне. У Італіі, Францыі, Польшчы і Расіі такога падзелу ўвогуле не існавала, а рэлігійнае адзінства станавілася ў пэўныя эпохі адным з найбольш моцных сацыяльна кансалідуючых фактараў. Апошняе тлумачыцца вядучай роляй веравызнаўчага крытэрыя пры ідэнтыфікацыі нацыянальнага аблічча асобы і грамадства ў мінулым. Менавіта рэлігійная маналітнасць соцыуму ствարала тады адчуванне вышэйшай еднасці, агульнага стрыжня, які патэнцыяльна мог паспрыяць гуртаванню нацыянальнага адзінства і ўмацаванню нацыянальнай ідэі ў краіне. І наадварот, канфесіянальная раз'яднанасць грамадства магла стаць моцнай перашкодай для яго яднання. Так адбылося ў айчыннай культуры, у якой у найбольшай меры праявіўся эфект сацыякультурнага (у тым ліку канфесіянальнага) расслаення, што перашкодзіла яе далейшаму нацыянальнаму аб'яднанню.

[3] Пры вызначэнні геаграфічных меж даследавання мы непазбежна ўступаем у дыялог з мінулым, дзе этнічна беларускія землі былі пазначаны іншымі, чым сёння, дзяржаўнымі межамі. Але, у адпаведнасці з існуючай у беларускай навуцы традыцыяй і агульнапрынятымі нормамі, мы разглядаем рэтраспектыву айчыннай музычнай культуры ў сучасных тапанімічных і геапалітычных параметрах, пашыраючы іх толькі ў дачыненні да Вільні, сталіцы Вялікага княства Літоўскага, што адыграла ў гісторыі культуры Беларусі выключную ролю.

апараце даследаванняў па гісторыі айчыннай музычнай культуры даўніх стагоддзяў перавага аддаецца паняццю «музычная культура Беларусі», а не «беларуская музычная культура», тым больш што апошняе ў айчыннай навуцы і творчай практыцы пакуль яшчэ акцэнтуе пераважна феномены нацыянальнага характару, звязаныя з народнай творчасцю. Несумненна аднак, што дадзены тэрмін – «беларуская культура» – знойдзе ўніверсальнае выкарыстанне ў недалёкай будучыні, калі ў акадэмічным музыказнаўстве ўмацуюцца пастулаты апрыёрнай прыналежнасці беларускаму народу (у шырокім яго разуменні) усіх калі-небудзь створаных і запатрабаваных на яго радзіме мастацкіх з'яў, незалежна ад іх этнічнай, канфесіянальнай і саслоўнай спецыфікацыі.

У гэтай сувязі варта адзначыць, што згаданы вышэй працэс «вестэрнізацыі» культуры вышэйшых слаёў беларускага грамадства прынята трактаваць і як пазітыўны факт, маючы на ўвазе раннюю дастасаванасць айчыннага прафесійнага мастацтва да заходнееўрапейскіх традыцый. Аднак з пункта гледжання нацыянальнага самавызначэння такія абставіны аказаліся трагічнымі, бо ў іх плённае фарміраванне беларускай нацыянальнай ідэі і, адпаведна, нацыянальнай беларускай кампазітарскай школы было немагчымым да часу ўтварэння незалежнай беларускай дзяржавы, а іменна да XX ст. Зрэшты, і ў гэтым стагоддзі для творчай інтэлігенцыі і шырокіх грамадскіх колаў многія музычна-гістарычныя з'явы, што існавалі калісьці на тэрыторыі сённяшняй Беларусі, засталіся невядомымі і недаступнымі – і ў фізічным, і ў метафізічным, ментальным сэнсе. Нававыяўленыя і ўведзеныя ва ўжытак беларускай культуры помнікі доўгі час успрымаліся не як каштоўнасці айчыннага мастацтва, а як здабыткі суседніх краін і народаў, з якімі беларусы жылі ў супольных дзяржаўных межах[1]. Для такога мастацкага асэнсавання меліся, як было адзначана, моцныя падставы: сапраўды, большасць кампазітараў беларускага паходжання, ураджэнцаў Беларусі, нават тых, якія лічылі сябе беларусамі-літвінамі і вялі свой радавод з беларускіх земель[2], сталі, з прычыны адзначаных

[1] У сацыяльнай ментальнасці гэтых народаў беларускія землі натуральна ўспрымаліся ў пэўным сэнсе як страчаныя тэрыторыі Літвы, правінцыі (крэсы) Польшчы ці «исконно русские земли».

[2] Паводле Статута ВКЛ выхадцам з Кароны – этнічным палякам – нельга было набываць землі у ВКЛ.

вышэй фактараў, носьбітамі і нават сімваламі польскага, літоўскага і рускага музычнага мастацтва. У іх шэрагу і высокапрафесійныя творцы – В. Казлоўскі, С. Манюшка, К. Горскі, М. Карловіч, і таленавітыя аматары – М. Агінскі, М. Радзівіл, Н. Орда і інш. Паказальна, дарэчы, што па-за межамі Беларусі выхадцы з беларускіх зямель (перш за ўсё названыя прафесійныя музыканты) адразу заяўлялі сябе як носьбіты нацыянальнай ідэі, але ўжо на глебе іншых культур. Тое, што ў спрыяльных умовах іх рэалізацыя як нацыянальных творцаў адбывалася вельмі хутка і плённа, яшчэ раз пераконвае ў *вызначальнасці* і неспрыяльнасці *для беларускага музычнага шляху* менавіта аб'ектыўных, *сацыяльна-гістарычных фактараў*.

Між іншым сітуацыя, пры якой музычныя скарбы пэўнай культуры аказваліся замацаванымі за іншаэтнічнымі ўтварэннямі ў шырокім этнакультурным полі, не з'яўляецца ўнікальнай для еўрапейскага свету, дзе існуе цэлы шэраг музычных культур, сфарміраваных у памежных зонах: да іх ліку ў цэнтральна- і ўсходнееўрапейскім арэале можна аднесці ўкраінскую, літоўскую, славацкую, сербскую; у заходнееўрапейскім жа арэале, на мяжы раманскага і германскага свету – бельгійскую і швейцарскую культуру. Для гэтых і некаторых іншых культур, сфарміраваных у яшчэ не акрэсленых уласнай дзяржаўнасцю рэгіёнах, таксама не была характэрна наяўнасць у мінулым агульнага этнічнага, рэлігійнага і моўнага стрыжня. Адпаведна, дадзеныя прыметы і параметры не могуць сёння разглядацца ў якасці аблігатных фактараў функцыянавання гэтых культур як самадастатковых і цэласных утварэнняў. У іх навуковым асэнсаванні важна ўлічваць тыпалагічныя асаблівасці такіх культур – культур памежнага тыпу, у сваёй рэтраспекцыі не маючых магчымасці плённа рэалізоўваць нацыянальна-вызначальныя працэсы ў сферы пісьмовых форм музычнага мастацтва, але закліканых выканаць надзвычай важную і жыццядзейную місію яднальнікаў, донараў і перакладчыкаў у міжкультурным дыялогу, місію, неабходную для бесперашкоднага функцыянавання і арганічнага развіцця ўсёй еўрапейскай музычна-культурнай сістэмы. У гэтым сэнсе лёс музычнай культуры Беларусі вельмі паказальны: на працягу стагоддзяў яна, захоўваючы магутны падмурак вуснай народнай творчасці (як важнейшага носьбіта нацыянальнай свядомасці), у пісьмовых сваіх формах акумулiравала і пераплаўляла разнастайныя мастацкія традыцыі, яднала музычна-канфесіянальныя плыні і ажыццяўляла трансмісію важнейшых гісторыка-стылявых з'яў.

У дадзенай сувязі варта нагадаць пра высокую донарскую місію айчыннай культуры, якая жывіла сваімі сокамі і ўпрыгожвала сваімі талентамі скарбонку іншых народаў. Трэба і ўзнёсла казаць аб беларусах не толькі як аб сялянскім, але і як аб сапраўды рыцарскім народзе і нацыі (у шырокім, катэгарыяльным разуменні гэтых паняццяў, што лучаць усе генерацыі, усе саслоўныя, этнічныя, канфесіянальныя супольнасці, якія жылі і жывуць у Беларусі), што ратавалі славянскі і еўрапейскі свет ад нашэсцяў і цярпіма ставіліся да іншаверцаў, шчодра дзяліліся ў мінулым уласнымі мастацкімі здабыткамі і сёння застаюцца ў моўнай, рэлігійнай і, шырэй, агульнакультурнай сваёй арыентацыі вельмі талерантнымі[1].

Аднак у апошні час усё больш моцным становіцца перакананне, што музычна-культурная, як і ўся духоўна-матэрыяльная спадчына Беларусі – гэта гістарычная рэальнасць і вышэйшая каштоўнасць, што з'яўляецца самадастатковай, адметнай і цэласнай у сваім хранатопе, у сваёй сутнасці і прыналежнасці беларускаму народу. Разам з тым айчынная музычная культура – неад'емная частка агульнаславянскай і еўрапейскай гісторыка-культурнай фармацыі і ў многіх праявах – агульны здабытак некалькіх народаў, што бралі ўдзел у яе фарміраванні і ўспрымаюць яе як арганічную частку сваёй мінуўшчыны.

Невыпадкова навуковае асэнсаванне гісторыі музычнай культуры Беларусі ажыццяўлялася намаганнямі не толькі беларускіх, але і польскіх, літоўскіх і расійскіх даследчыкаў. Пачатак гэтага працэсу таксама адзначаны рысамі памежжа, уласцівымі ўжо самым ранним музычна-гістарычным працам. Аўтар найбольш глыбокай і сур'ёзнай з іх – ураджэнец Беларусі, вядомы кампазітар і скрыпач Міхал Ельскі, які надрукаваў свой артыкул «Некалькі ўспамінаў з музычнага мінулага Літвы» (1881) у варшаўскім часопісе «Музычнае, тэатральнае і мастацкае рэха»[2]. У гэтай публікацыі музыкант фактычна ўпершыню ажжыцявіў навуковы *экскурс у гісторыю музычнай культуры Беларусі і Літвы* – культуры, што ўспрымалася ім як адзінае цэлае нават к апошняй чвэрці XIX ст. (калі беларускія землі ўжо больш за стагоддзе ўваходзілі ў склад Расійскай імперыі).

[1] Гэты тэзіс лічыцца аксіяматычным, аднак у яго чарговае пацвярджэнне варта ўсё ж прывесці два факты: у Беларусі, якая, у адрозненне ад іншых краін, ніколі не ведала маштабных унутрырэлігійных войнаў і пагромаў, і сёння галоўны праваслаўны храм краіны – гэта колішні каталіцкі касцёл, а Раство Хрыстовае толькі ў Беларусі афіцыйна адзначаецца і па праваслаўным, і па каталіцкім календары.

[2] *Jelski M.* Kilka wspomnień z przyszłości muzycznej Litwy // Eho muzyczne. – 1881. – № 3, 22, 23.

У шэрагу прац, што маюць істотную крыніцазнаўчую каштоўнасць для музычнай гістарыяграфіі Беларусі, вылучаюцца даследаванні польскіх музыколагаў, якія здаўна мелі доступ да музычна-гістарычных крыніц і, вывучаючы музычную культуру Рэчы Паспалітай, разглядалі і многія з'явы, што склаліся і бытавалі на тэрыторыі Беларусі. Вельмі фактаграфічна насычанымі з'яўляюцца ўжо працы канца XIX – першай паловы XX ст.: манаграфіі, слоўнікі і артыкулы А. Палінскага, А. Хыбінскага, А. Савінскага, А. Мілера, Л. Бярнацкага, што ўтрымліваюць шматлікія матэрыялы *па гісторыі музычнага тэатра, выканальніцтва, музычнай адукацыі, а таксама творчасці кампазітараў Беларусі XVI – XIX стст.* Калі працы згаданых аўтараў маюць пераважна апісальна-інфарматыўны характар, дык публікацыі вучоных пасляваеннага часу (З. і А. Швяйкоўскіх, Я. Проснака, Ю. Хамінскага, З. Ханецкага, Е. Голаса, А. Новак-Рамановіч, Ю. Рэйса, Т. Струміллы, В. Рудзінскага), а таксама сучасных музыколагаў (А. Жураўскай-Віткоўскай, К. і Е. Мараўскіх і інш.) па сваёй сутнасці з'яўляюцца даследаваннямі, у якіх знаходзяць асэнсаванне важнейшыя *музычна-гістарычныя, у тым ліку жанрава-стылявыя, працэсы.* Разам з тым названымі і іншымі вучонымі ажыццяўляюцца і ўласна крыніцазнаўчыя распрацоўкі, прысвечаныя канкрэтным музычным помнікам і творчасці асобных кампазітараў, непасрэдна звязаных з музычнай культурай Беларусі. У гэтым плане найбольш каштоўнымі з'яўляюцца манаграфія А. Цэханавецкага аб Міхале Казіміры Агінскім і фундаментальная праца В. Рудзінскага аб Станіславе Манюшку; працы Е. Голаса аб оперы «Апалон-заканадаўца», А. Жураўскай-Віткоўскай аб Гродзенскай капэле А. Тызенгаўза, а таксама шматлікія *публікацыі музычных помнікаў XVI – XIX стст.* (творы Вацлава з Шамотул, Цыпрыяна Базыліка, Войцеха Длугарая, Валянціна Бакфарка, Андрэя Рагачэўскага, Станіслава Манюшкі і г. д.), выкананыя пад рэдакцыяй вядомых музыказнаўцаў[1]. Многія музычныя помнікі, творчыя асобы і музычна-гістарычныя факты, што з'яўляюцца агульным здабыткам беларускай, польскай і рускай культур, прадстаўлены і ў даследаваннях *расійскіх* вучоных – І. Бэлзы, які прысвяціў шэраг прац гісторыі польскай музычнай культуры; У. Пратапопава, які вывучаў творчасць М. Дылецкага; Н. Сярогінай, даследчыцы сярэдневяковых музычных помнікаў. Многія матэрыялы аб жыцці і творчасці беларуска-рускіх кампазітараў (у пры-

[1] У дадзенай працы мы не маем магчымасці прывесці бібліяграфічныя апісанні ўсіх згаданых замежных выданняў. Спасылкі на іх ёсць у папярэдніх манаграфіях і вучэбных дапаможніках аўтара.

ватнасці Восіпа Казлоўскага) утрымліваюць класічныя працы па гісторыі рускай музыкі – Б. Асаф'ева, Т. Ліванавай, Ю. Келдыша, Е. і В. Левашовых і інш. Шырокае кола музычных твораў Хрысціянскай Царквы, што мелі беларуска-ўкраінскае паходжанне, вывучаецца сучаснымі *ўкраінскімі* музыказнаўцамі – Н. Герасімавай-Персідскай і Ю. Ясіноўскім, якія таксама ажыццявілі публікацыі важных для айчыннай навукі музычных твораў (беларускія ірмалагіёны, партэсныя канцэрты і інш.). Нарэшце, каштоўныя звесткі аб нашым агульным музычным мінулым можна знайсці ў працах *літоўскіх* калег, перш за ўсё – Ю. Трылупайтэне, якая даследавала творчасць Ж. Ляўксміна і апублікавала каштоўныя музычныя помнікі XVI – XVII стст.

З-за адзначаных вышэй складанасцей на шляху даследавання айчыннай музычнай культуры мінулых стагоддзяў беларускія вучоныя звярнуліся да яе праблем толькі ў канцы 1960-х гг., у часы «адлігі». Менавіта тады, у 1969 г., былі выдадзены працы музыказнаўцы Б. Смольскага і гісторыка літаратуры А. Мальдзіса[1]. У іх манаграфіях, што абагульняюць каштоўныя для айчыннай навукі даныя (змешчаныя пераважна ў цяжкадаступных публікацыях польскіх аўтараў), была *прадстаўлена шырокая панарама музычна-тэатральнага жыцця і творчай дзейнасці кампазітараў Беларусі XVIII – XIX стст.* – С. Манюшкі, М. Ельскага, М. Агінскага і інш. У гэты ж час з'яўляюцца і артыкулы С. Нісневіч, а таксама Л. Мухарынскай, прысвечаныя аўтарскай і ананімнай творчасці Беларусі XVII – XIX стст.[2] Выхад у свет у 1975 г. манаграфіі Л. Касцюкавец «Кантовая культура в Белоруссии» адкрыў новую старонку ў вывучэнні гісторыі айчыннай музычнай культуры – прадставіў у яе кантэксце *адзін з важнейшых пластоў бытавой музычнай творчасці эпохі барока.* Даследчыца, абапіраючыся на вялікі фактаграфічны матэрыял, знойдзены ў архіўных зборах і запісаны ў палявых экспедыцыях, разглядае кантавую культуру як істотны складнік айчыннай музычнай спадчыны, неад'емны ад гістарычных традыцый славянскай і, шырэй, агульнаеўрапейскай культуры.

[1] Некалькі раней – у 1953 г. – у Нью-Йорку выйшла праца Н. Куліковіча-Шчаглова «Беларуская музыка: Кароткі нарыс гісторыі беларускага музычнага мастацтва», якая, натуральна, аказалася недаступнай для беларускага чытача. Гэтая праца, маючая культурна-асветніцкую накіраванасць, стала надзвычай каштоўнай крыніцай інфармацыі для музычнага замежжа.

[2] Асоба варта адзначыць малавядомы артыкул Л. Мухарынскай «Неразгаданные тайны: О письменной музыкальной культуре XVII – XVIII вв. в Белоруссии» (Нёман. – 1968. – № 11. – С. 164-167).

Прынцыповае значэнне для развіцця беларускай музычна-гістарычнай навукі мелі фундаментальныя даследаванні літаратуразнаўцы А. Мальдзіса 1970 – 80-х гг.[1], у якіх на шырокім гістарычным фоне была разгорнута панарама культурнага жыцця Беларусі ў цэлым і літаратурнага працэсу ў асаблівасці. Выяўляючы характэрныя рысы айчыннай мастацай культуры, аўтар надае ўвагу і з'явам *музычнай рэчаіснасці XVII – XVIII стст.* Ён прыводзіць каштоўныя даныя аб музычных помніках таго часу – ад Ягелонскага рукапісу (вядомага як «Полацкі сшытак») да оперы Я. Голанда «Агатка» (пераказ зместу лібрэта М. Радзівіла); аб кампазітарах, музыкантах-выканаўцах і г. д. 1980-я гг. адзначаны таксама з'яўленнем сур'ёзных прац новага пакалення музыкантаў-гісторыкаў: В. Масленікавай, А. Капілава і А. Ахвердавай, якія засяродзілі сваю ўвагу на незакранутых раней музыколагамі сферах айчыннай музычнай культуры, а іменна *музычным выхаванні, скрыпічным і фартэпіянным выканальніцтве*[2]. Істотна, што даследаванні гэтых аўтараў заснаваны не толькі на матэрыялах цяжкадаступных і малавядомых у Беларусі замежных выданняў, але і на велізарным архіўным матэрыяле, упершыню прадстаўленым у такім памеры. У 1990-я гг. найбольш значным даследаваннем, прысвечаным *прыватнаўласніцкаму музычнаму тэатру Беларусі XVIII ст., а таксама музыцы ў школьным тэатры*, сталі фундаментальныя працы тэатразнаўцы Г. Барышава, які рэканструяваў на падставе літаратурных і архіўных матэрыялаў карціну інтэнсіўнага, хоць і кароткачасовага развіцця аднаго з самых рэпрэзентатыўных відаў айчыннай мастацкай культуры мінулага[3]. *Музычны тэатр Беларусі XIX ст.*, даследаваны ў рабоце А. Капілава (вялікі раздзел у І томе акадэмічнага

[1] *Мальдзіс А.* Беларусь у люстэрку мемуарнай літаратуры XVIII стагоддзя: Нарысы быту і звычаяў. – Мінск, 1982; *Ён жа.* На скрыжаванні славянскіх традыцый: Літаратура Беларусі пераходнага перыяду (другая палавіна XVII – XVIII ст.). – Мінск, 1980; *Ён жа.* Таямніцы старажытных сховішчаў: Да гісторыі беларускай літаратуры XVII – XIX стст. – Мінск, 1974.

[2] *Капилов А.* Скрипка белорусская. – Минск, 1982; *Масленікава В.* Музычная адукацыя ў Беларусі. – Мінск, 1980; *Ахвердова Е.* Истоки фортепианного искусства в Белоруссии // Вопросы культуры и искусства Белоруссии: Респ. межведомств. сб. науч. тр. / гл. ред. Н. Заренок. – Минск, 1983. – Вып. 2. – С. 16-20 і інш. выданні.

[3] *Барышев Г.* Театральная культура Белоруссии XVIII века. – Минск, 1992; *Ён жа.* Частновладельческий музыкальный театр второй половины XVIII в. // Музыкальный театр Белоруссии: Дооктябрьский период. – Минск, 1990. – С. 155-244; *Барышев Г., Голикова Л.* Музыка в школьном театре Белоруссии XVI – XVIII вв. // Музыкальный театр Белоруссии: Дооктябрьский период. – Минск, 1990. – С. 83-138.

выдання «Музыкальный театр Белоруссии: Дооктябрьский период»), якая ўпершыню на падставе публікацый і рукапісаў таго часу прадстаўляе яркі «партрэт» музычна-тэатральнага жыцця беларускіх гарадоў, дзейнасці оперна-балетных труп, шматлікіх гастралёраў, а таксама айчынных выканаўцаў і кампазітараў. У 1990-я – пачатку 2000-х гг. выходзяць таксама манаграфіі, вучэбныя дапаможнікі, хрэстаматыі, нотныя зборнікі і іншыя працы аўтара гэтай манаграфіі, прысвечаныя гісторыі музычнай культуры Беларусі XVIII і больш ранніх стагоддзяў[1]. Выкананыя на падставе матэрыялаў з замежных збораў (архіўныя дакументы і стáрадрукаваная перыёдыка, рукапісы і публікацыі музычных помнікаў), яны накіраваны на навуковае, вучэбна-педагагічнае і мастацкае асэнсаванне айчыннай музычнай культуры як *музычна-гістарычнага, музычна-сацыялагічнага і музычна-стылявога працэсу.* Адметна, што ў апошнія дзесяцігоддзі айчынныя музыколагі звяртаюцца да тэм, што доўгі час заставаліся па-за межамі акадэмічнай навукі. Так, ствараюцца сур'ёзныя распрацоўкі, звязаныя з *музычна-канфесіянальнай праблематыкай*, у тым ліку і музыкай Заходнехрысціянскай Царквы Беларусі. Гэта тэма ўсебакова асвятляецца ў дысертацыйным даследаванні і манаграфіях Т. Ліхач, прысвечаных каталіцкай музыцы, тэарэтычным і педагагічным распрацоўкам XVII – XVIII стст.[2] Панарамнае бачанне арганнай культуры Беларусі як агульнаеўрапейскага феномена вызначае працу У. Неўдаха, які ўпершыню так поўна асвятляе дадзеную мастацкую сферу[3]. Канец XX – пачатак XXI ст. увогуле адзначаны актывізацыяй даследаванняў гісторыі айчыннай музычнай культуры. У гэты час з'яўля-

[1] Найбольш істотнымі з іх з'яўляюцца наступныя: *Дадиомова О.* Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке. – Минск, 1992; *Яна ж.* Музычная культура Беларусі XVIII стагоддзя: гісторыка-тэарэтычнае даследаванне. – Мінск, 2004; *Яна ж.* Гісторыя музычнай культуры Беларусі: ад старажытнасці да канца XVIII ст. – Мінск, 1994; *Яна ж.* Нарысы гісторыі музычнай культуры Беларусі. – Мінск, 2001; Музыка Беларусі эпох Сярэдневякоўя і Рэнесанса: вучэб. дапаможнік / склад. В. Дадзіёмава. – Мінск, 2005; Музыка Беларусі эпохі Барока: вучэб. дапаможнік / склад. В. Дадзіёмава. – Мінск, 2005; Музыка Беларусі эпохі Класіцызма: вучэб. дапаможнік / склад. В. Дадзіёмава. – Т. IIIа, IIIб. – Мінск, 2006; Музыка Беларусі эпохі Рамантызма: хрэстаматыя / склад. В. Дадзіёмава. – Т. IVа, IVб, IVв, IVг. – Мінск, 2007 – 2008; *Дадзіёмава В.* Музычная культура Беларусі X – XIX стст. // Беларусы. – Т. 2: Музыка. – Мінск, 2008. – С. 334-410.

[2] *Ліхач Т.* Тэорыя харальных спеваў на Беларусі. – Мінск, 1999; *Яна ж.* Літургічная музыка на Беларусі: у 3 ч. – Ч. 1: Каталіцкая традыцыя. – Мінск, 2008.

[3] *Неўдах У.* Cantantibus organis. Беларуская арганная культура ў кантэксце эўрапейскага музычна-гістарычнага працэсу. – Мінск, 1999.

юцца прынцыпова важныя для яе асэнсавання манаграфіі В. Пракапцовай, у якіх рэканструіруецца гістарычна даставерная і маштабная карціна развіцця мастацкай, у тым ліку і *музычнай, адукацыі ў Беларусі ад вытокаў да нашых дзён*[1]. На мяжы XX – XXI стст. выходзіць і абагульняючая праца А. Капілава і А. Ахвердавай, прысвечаная разнастайным праявам *айчыннай музычнай культуры XIX – пачатку XX ст.* – ад музычнага жыцця і выканальніцтва да творчасці і педагогікі[2]. Па сутнасці, дадзенае выданне стала вучэбным дапаможнікам па гісторыі музыкі Беларусі адзначанага перыяду. Старонкі гэтай гісторыі адкрываюць і іншыя працы, прысвечаныя як творчасці кампазітараў, ужо ўключаных у сферу айчыннай культуры (С. Манюшкі, Н. Орды, М. Агінскага), так і раней малавядомых музыкантаў – ураджэнцаў Беларусі. Жыццё і музычная спадчына аднаго з іх, скрыпача і кампазітара К. Горскага, атрымала глыбокае асэнсаванне ў манаграфіі Р. Аладавай[3]. Надзвычай паказальна, што аўтар разглядае творчасць кампазітара, які працаваў па-за межамі Беларусі, у кантэксце айчыннага музычна-гістарычнага працэсу. Падобная задача вырашана і ў манаграфіі С. Немагай, прысвечанай знанаму музыканту-аматару Міхалу Клеафасу Агінскаму[4]. Яго музычная і музычна-эстэтычная спадчына разглядаецца ў непасрэднай сувязі з гісторыяй айчыннага музычнага мастацтва. Жыццё і творчасць яшчэ аднаго кампазітара-аматара – Антонія Радзівіла – прадстаўлена ў тэксце брашуры Н. Собалевай, якая абагульняе звесткі аб пачынальніку музычнай фаўсціяны. Шматгранная дзейнасць Напалеона Орды разгледжана ў грунтоўнай манаграфіі гісторыка А. Несцярчука, які, карыстаючыся працамі айчынных музыколагаў, акрэсліў і многія бакі музычнай дзейнасці славутага дзеяча айчыннай культуры[5].

Пачатак XXI ст. адзначаны і якасна новым, кантэкстуальна шырокім поглядам як на раней адкрытыя музычна-гістарычныя феномены, так і на нававыяўленыя крыніцы. Гэтыя тэндэнцыі найбольш ярка дэманструюць працы Л. Касцюкавец, якія адкрываюць

[1] *Пракапцова В.* Мастацкая адукацыя ў Беларусі. – Мінск, 1999; *Яна ж.* Спасціжэнне майстэрства. – Мінск, 2006.

[2] *Капилов А., Ахвердова Е.* Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX веков. – Минск, 2000.

[3] *Аладова Р.* Константин Горский и его опера «Маргер» в контексте белорусской культуры. – Минск, 2005.

[4] *Немагай С.* Жыццё і творчасць М. К. Агінскага ў каардынатах яго часу і культурнага асяроддзя. – Мінск, 2007.

[5] *Несцярчук Л.* Напалеон Орда. Шлях да Бацькаўшчыны. – Мінск, 2009.

новыя старонкі ў гісторыі і тэорыі кантавай культуры і змяшчаюць грунтоўны аналіз айчынных музычных рукапісаў[1].

Характэрнай з'явай мяжы эпох становіцца небывалая цікавасць да гісторыі айчыннага музычнага мастацтва не толькі з боку даследчыкаў, але і *музыкантаў-выканаўцаў*. Дзясяткі асветніцкіх фестываляў, арганізаваных творчым аб'яднаннем «Беларуская капэла», Нацыянальным акадэмічным канцэртным аркестрам Рэспублікі Беларусь, выступленні лепшых выканаўцаў краіны – Л. Гарэліка, В. Скарабагатава, І. Алоўнікава, У. Дулава, Ю. Гільдзюка, І. Шумілінай і інш., оперныя пастаноўкі НАВТ'а Беларусі, шматлікія радыё- і тэлепраграмы (у тым ліку шматгадовы цыкл БТ «Галасы мінуўшчыны» і радыёцыкл «Беларуская рэтраспектыва», здзейсненыя аўтарам гэтай працы) пастаянна прыцягваюць да старадаўняй музыкі ўвагу мастацкай грамадскасці. У працэсе асваення айчыннай музычнай спадчыны былі створаны апрацоўкі для розных калектываў сотняў твораў айчынных кампазітараў XVI – XIX стст. – ад інструментальных мініяцюр В. Длугарая, В. Бакфарка, М. Агінскага, Н. Орды, М. Ельскага, А. Абрамовіча да сімфанічных твораў Э. Ванжуры, С. Манюшкі, Я. Карловіча, а таксама опер Р. Вардоцкага, Дж. Паізіела, Я. Голанда і А. Радзівіла, пастаўленых у Нацыянальным акадэмічным Вялікім тэатры оперы і балета Рэспублікі Беларусь. У сваю чаргу патрэба ў новым для выканаўцаў і слухачоў рэпертуары ў значнай меры стымулюе навукова-асветніцкія намаганні выканаўцаў (сведчанне таму – манаграфіі В. Скарабагатава і В. Жывалеўскага[2]), а таксама працу па выданні музычных помнікаў Беларусі ў розных рэдакцыях, транскрыпцыях і апрацоўках[3].

[1] *Костюковец Л.* Стилистика канта и ее претворение в белорусских народных песнях: в 2 кн. – Минск, 2006 – 2008; *Яна ж.* Рукописный белорусский Ирмолой на квадратных линейных нотах 091/283к и его песнопение «Наславник царевича Ярослава». – Минск, 2011.

[2] *Скорабагатаў В.* Зайгралі спадчынныя куранты: цыкл нарысаў з гісторыі прафесіянальнай музычнай культуры Беларусі. – Мінск, 1998; *Жывалеўскі В.* Лютня і гітара на беларускіх землях. – Мінск, 2008.

Мы не спыняемся асобна на выданнях вядомага музыканта З. Сасноўскага (*Сасноўскі З.* Гісторыя беларускай музычнай культуры ад старажытнасці да канца XVIII ст. – Мінск, 2010; *Ён жа.* Гісторыя беларускай музычнай культуры XIX – XX стст. – Мінск, 2012), якія ўтрымліваюць, побач з карыснай інфармацыяй, недарэчнасці ў тэксце і бібліяграфічных спісах, што ўскладняе іх выкарыстанне.

[3] *Абрамовіч А.* Фантазіі для фартэпіяна / уклад. і ўступ Я. Паплаўскі, муз. рэдакцыя І. Алоўнікава. – Мінск, 2009; *Ён жа.* Характарыстычныя п'есы для фартэпіяна / уклад. і ўступ Я. Паплаўскі, муз. рэдакцыя А. Мільто. – Мінск, 2009;

Абразкі мінулага. Творы для фартэпіяна: вучэб.-метад. дапаможнік / уклад. і ўступ. арт. Я. Паплаўскага, муз. рэд. І. Алоўнікава. – Мінск, 2012;

Агінскі М. Каз. Шэсць п'ес з вакальнага цыкла «Да Касі» для камернага ансамбля / інстр. Г. Гедыльтэра. – Мінск, 1998; *Ён жа.* Творы для камернага ансамбля / інстр. Г. Гедыльтэра. – Мінск, 1998;

Беларуская музыка XVI – XVII стагоддзяў / уклад. Л. Касцюкавец. – Мінск, 1990; Беларускія канты / уклад. Л. Касцюкавец. – Мінск, 1992;

Голанд Я. Агатка, або Прыезд пана: клавір / гал. рэд. В. Скорабагатаў, навук. рэд. В. Дадзіёмава, пералаж. Г. Каржанеўскай. – Мінск, 1998. – (Музыка старажытных сядзібаў; вып. 4);

Горскі К. Вакальныя творы. – Мінск, 2008. – (Музыка старажытных сядзібаў; вып. 9); *Ён жа.* Сакральныя творы / уклад. Я. Паплаўскі, уступ. арт. Р. Аладава, муз. рэд. У. Неўдах. – Мінск, 2010; Інструментальная музыка Беларусі XVIII стагоддзя (рэпертуарны зборнік) / склад. В. Дадзіёмава. – Мінск, 1991;

Казлоўскі В. Творы для камерных ансамбляў / пералаж. Г. Гедыльтэра. – Мінск, 1998;

Казлоўскі Я. Te Deum Laudamus для салістаў, двух змешаных хароў, арганаў і сімфанічнага аркестра / гал. рэд. В. Скорабагатаў, муз. рэд. Г. Каржанеўская. – Мінск, 2008;

Крашэўскі Ю., Крашэўскі К. Творы для фартэпіяна / уклад. і ўступ. арт. Я. Паплаўскага, муз. рэдакцыя І. Алоўнікава. – Мінск, 2009;

Літургічная музыка Беларусі XVIII стагоддзя: хрэстаматыя / склад. Т. Ліхач. – Мінск, 1993;

Манюшка С. Свіцязянка: балады на словы А. Міцкевіча / уклад. Г. Каржанеўская, В. Скорабагатаў. – Мінск, 1998; *Ён жа.* Песні з-над Нёмна і Дзвіны на тэксты Яна Чачота / уклад. Г. Каржанеўская, У. Мархель, В. Скорабагатаў. – Мінск, 1996; *Ён жа.* Ліра мая для спеваў: рамансы і песні на словы Уладзіслава Сыракомлі / уклад. У. Мархель, В. Скорабагатаў. – Мінск, 1998;

Музыка Беларусі XVIII стагоддзя: («Нясвіжскія месы»): для камерных вакальных ансамбляў: метад. рэкамендацыі / склад. Т. Ліхач. – Мінск, 1991;

Музыка сям'і Агінскіх (вакальныя творы) / гал. рэд. В. Скорабагатаў, навук. рэд. В. Дадзіёмава, уклад. Г. Каржанеўская, В. Скорабагатаў. – Мінск, 2001. – (Музыка старажытных сядзібаў; вып. 6);

Музыка сям'і Агінскіх (інструментальныя творы) / гал. рэд. В. Скорабагатаў, навук. рэд. В. Дадзіёмава, уклад. І. Алоўнікаў, С. Немагай, В. Скорабагатаў. – Мінск, 2001 – (Музыка старажытных сядзібаў; вып. 7);

Музыка сям'і Ельскіх: творы для фартэпіяна / уклад. Я. Паплаўскі, В. Скорабагатаў. – Мінск, 1995;

Музыка сям'і Ельскіх: творы для скрыпкі і фартэпіяна / уклад. Я. Паплаўскі, Г. Каржанеўская. – Мінск, 1996;

Орда Н. Творы для фартэпіяна / выкан. рэд. І. Алоўнікава. – Мінск, 1997;

Помнікі музычнай культуры Беларусі / уклад., аўтар уступ. арт. А. Ахвердава. – Вып. 1: Інструментальная музыка XIX стагоддзя. – Мінск, 1993;

Помнікі музычнай культуры Беларусі / уклад. і аўтар уступ. арт. В. Дадзіёмава. – Вып. 2: Музыка Беларусі XVI – XVII стст. – Мінск, 1995;

Радзівіл А. Г. Вакальныя творы / уклад. Г. Каржанеўская, В. Скорабагатаў. – Мінск, 1997; *Ён жа.* Фрагменты з оперы «Фаўст» / уклад. Г. Каржанеўская, В. Скорабагатаў. – Мінск, 1999; *Ён жа.* Фаўст: опера ў трох дзеях / лібрэта І. Гётэ; пер. В. Сёмухі, рэд. Г. Каржанеўскай. – Мінск, 2006;

Працэс навуковай рэканструкцыі гісторыі музычнай культуры Беларусі запатрабаваў не толькі абагульнення матэрыялаў, што ўтрымліваюць даследаванні вучоных розных краін, але і адкрыцця і ўвядзення ў навуковы ўжытак аўтэнтычных гісторыка-культурных помнікаў. У іх ліку старажытныя летапісы, газеты, мемуары, дзённікі, лісты, хронікі, літаратурныя помнікі, іншыя рукапісы і старадрукі, што захоўваюцца ў бібліятэках і архівах Беларусі (Мінск), Расіі (Масква, Санкт-Пецярбург), Украіны (Львоў), Літвы (Вільнюс), Польшчы (Варшава, Кракаў, Познань, Вроцлаў), Германіі (Берлін, Франкфурт-на-Майне), Бельгіі (Брусель). У іх пададзены самыя разнастайныя звесткі аб музычнай культуры, у прыватнасці, падрабязныя апісанні падзей музычнага жыцця Беларусі і іншых краін. Гэты тып матэрыялаў з'яўляецца своеасаблівым люстэркам, якое паказвае жывую і яркую, афарбаваную колерам аўтарскага бачання, насычаную сакавітымі рэаліямі, багатую і разнастайную ў сваіх праявах карціну колішняй музычнай культуры.

Надзвычай каштоўную групу гістарычных і музычна-гістарычных крыніц утварае выяўлены намі масіў рукапісных фінансава-гаспадарчых матэрыялаў. Па тыпе і характары змешчанай у іх інфармацыі гэтыя дакументы вельмі розныя. Так, захаваныя ў архівах Мінска і Вільнюса, Масквы і Санкт-Пецярбурга, Варшавы і Кракава інвентарныя апісанні гарадоў, палацаў, замкаў, касцёлаў, калегіумаў і манастыроў падаюць звесткі аб музыкантах, якія працавалі ў Беларусі; аб саставе, рэпертуары магнацкіх і касцёльных капэл і г. д. У прыходна-расходных кнігах знаходзім унікальныя звесткі пра дзейнасць агульнаадукацыйных і музычных навучальных устаноў (у прыватнасці музычных бурсаў); пра ўмовы працы музыкантаў і музычных майстроў; пра склад і рэпертуар свецкіх і культавых музычных калектываў і г. д.

Але найбольшую значнасць для музычна-гістарычнай працы маюць, натуральна, уласна музычныя помнікі: рукапісныя і друкаваныя партытуры ды клавіры опер, балетаў і сімфоній, камерна-

Рэлігійная музыка Беларусі XVII – XVIII стагоддзяў: хрэстаматыя / уклад. Т. Ліхач. – Мінск, 2000;

Танец і вобраз у музыцы XIX стагоддзя. Творы для фартэпіяна: вучэб.-метад. дапаможнік / уклад. і ўступ. арт. Я. Паплаўскага, муз. рэд. І. Алоўнікава. – Мінск, 2012;

Успамін аб юнацтве: творы для фартэпіяна / уклад. і ўступ Я. Паплаўскага, муз. рэд. І. Алоўнікава. – Мінск, 2001;

Фартэпіянная музыка Беларусі XVIII стагоддзя: рэпертуарны зб. / уклад. В. Дадзіёмава, У. Дулаў. – Мінск, 2000;

Фартэпіянная музыка Беларусі XIX стагоддзя: рэпертуарны зб. / уклад. В. Дадзіёмава, У. Дулаў. – Мінск, 2001.

інструментальныя і вакальныя творы, узоры культава-абрадавых і свецкіх бытавых жанраў, старадрукі і рукапісы якіх таксама давялося выявіць у Мінску, Гродне, Санкт-Пецярбургу, Маскве, Вільні, Львове, Варшаве, Кракаве, Берліне, Франкфурце-на-Майне, Упсале і Бруселі. Многія з гэтых твораў, у тым ліку і вядомых раней з гісторыі музыкі Польшчы, Літвы, Расіі і іншых краін, былі народжаны ў межах шырокага і калісьці адзінага для некалькіх народаў гісторыка-культурнага арэала, таму сёння іх немагчыма аднесці да пэўнай нацыянальнай культуры. Па сутнасці, гэтыя музычныя помнікі, як і многія іншыя гістарычныя здабыткі, з'яўляюцца агульнай спадчынай некалькіх народаў і культур.

У шырокім, гісторыка-культурным плане падыход да музычнага матэрыялу аказваецца антыпрыярытэтным (тэрмін М. Лотмана), што дазваляе браць у разгляд усю сукупнасць выяўленых помнікаў – як канцэртна-тэатральных, так і бытавых жанраў. Пры гэтым на першы план выходзяць не столькі іх мастацкія якасці, колькі пазнавальная каштоўнасць як артэфактаў, што, падобна археалагічным знаходкам, з'яўляюцца самакаштоўнымі незалежна ад сваёй эстэтычнай значнасці. Дадзеныя помнікі ў пэўным сэнсе служаць доказам самой наяўнасці схаванага раней ад позіркаў даследчыкаў стылявога ландшафту, разнастайнасці праяў музычнага зместу культуры мінулага як крыніц ні з чым не параўнальнай па каштоўнасці інфармацыі аб тых эпохах айчыннай гісторыі.

Па ступені паказальнасці для айчыннага музычнага мастацтва дадзеныя помнікі можна падзяліць на тры групы. Першую з іх складаюць творы, што былі напісаны і выкананы ў Беларусі. У другую групу ўваходзяць кампазіцыі, створаныя па-за межамі краіны, але выкананыя тут (маецца на ўвазе выканальніцкі рэпертуар). Нарэшце, трэцюю групу ўтвараюць тыя ўзоры, што ўзніклі па-за межамі Беларусі, але былі створаны аўтарамі, якія пэўны час жылі ў краіне. Адпаведна і кола музыкантаў, звесткі аб якіх прыведзены ў працы, ахоплівае як мясцовых – тых, хто нарадзіўся і жыў у Беларусі, унёс уклад у яе культуру (і ў культуры іншых краін, дзе ім давялося дзейнічаць), так і замежных – тых, якія пэўны час працавалі на беларускіх землях[1]. Несумненна, што толькі пры комплексным вывучэнні акрэсленых з'яў у іх сукупнасці ўзнікае адэкватная рэчаіснасці карціна музычна-творчага працэсу як асновы працэсу музычна-гістарычнага. Таму відавочна, што кожная група помнікаў, маючы самастойную значнасць, знаходзіць, разам з тым, сваё дапаўненне ў іншай групе. Асабліва паказальныя ў гэтым сэнсе творы музыкантаў, што жылі і працавалі як у Беларусі, так і па-за яе межамі. Іх немагчыма разглядаць па-за кантэкстам усяго творчага шляху кампазітара, без уліку і ведання ўсіх яго этапаў.

[1] Звесткі аб замежных кампазітарах XVI – XVII стст., якія працавалі ў Беларусі і ў сталіцы ВКЛ Вільні непрацяглы час, прыведзены ў зносках. Матэрыялы ж пра музыкантаў, якія шмат гадоў жылі і дзейнічалі ў беларускіх гарадах у больш позні перыяд і аказалі значны ўплыў на развіццё айчыннага мастацтва, пададзены ў асноўным тэксце.

Высвятленне характару сувязі таго ці іншага музычнага помніка з культурай Беларусі не прадугледжвае, як ужо адзначалася, яго выключэння з гісторыі культур іншых рэгіёнаў і народаў. Наадварот, такі падыход спрыяе больш аб'ектыўнаму і глыбокаму асэнсаванню канкрэтных музычных твораў і ўключэнню іх у межы шырокай гісторыка-культурнай прасторы.

Разглядаючы гістарычны шлях айчыннай музычнай культуры, мы імкнемся раскрыць розныя складнікі гэтай культуры: музычнае жыццё (што ўключае многія віды музычнай практыкі), музычную творчасць (з уласцівай ёй жанрава-стылявой спецыфікацыяй), выканальніцтва (у яго відавой разнастайнасці), а таксама музычную адукацыю, выхаванне, музычную думку (тэарэтычныя, педагагічныя, эстэтычныя распрацоўкі) і ўспрыманне музыкі. Вызначаныя сферы, безумоўна, не могуць ахапіць усяго багацця праяў музычнай культуры, і далёка не ўсе яны прадстаўлены ў гістарычных крыніцах, асабліва ў ранніх. Аднак у сваёй большасці яны рэпрэзентуюць істотныя, сістэмаўтваральныя сегменты музычнай культуры, «адказныя» за яе функцыянаванне і якасныя пераўтварэнні ў геаграфічнай прасторы і гістарычным часе.

У гісторыі старадаўняй музычнай культуры Беларусі як стадыяльнага музычна-гістарычнага працэсу можна вылучыць некалькі этапаў, храналагічныя межы якіх цесна звязаны з перыядызацыяй айчыннай гісторыі, аднак маюць сваю ўнутраную логіку дынамічнага руху[1]. Пры гэтым мы ўсведамляем, што ўсе вызначаныя межы шмат у чым умоўныя, бо пачатак ці завяршэнне пэўнага перыяду не азначае рэзкай, раптоўнай змены ўкладу музычнага жыцця, форм музычнай практыкі, жанравых і стылявых кірункаў. Аднак на далёкай гістарычнай дыстанцыі карціна змен, што адбы-

[1] У музычнай навуцы прынята па-рознаму вызначаць крытэрыі перыядызацыі. Так, у гісторыі заходнееўрапейскай музыкі і музычнай культуры асноўным паказчыкам, як правіла, з'яўляецца паслядоўнасць музычна-стылявых этапаў; у гісторыі ж рускай музыкі – змена гістарычных эпох, паводле якой асобна вылучаюцца XVII, XVIII і XIX стст. Гэта цалкам натуральна, паколькі ў кожным канкрэтным выпадку даследчыкі ўлічваюць унутраную логіку развіцця музычна-гістарычных падзей, у пэўнай меры абумоўленую, хоць і не жорстка дэтэрмінаваную, сацыяльна-палітычнымі працэсамі.

валіся ў музычнай культуры Беларусі, бачыцца сёння даволі выразна і сведчыць пра існаванне пэўных, выпукла акрэсленых перыядаў яе фарміравання.

Улічваючы, што асабліва значным для станаўлення ўсіх сфер айчыннай культуры быў сацыяльна-гістарычны фактар, варта згадаць асноўныя перыяды разгортвання агульнагістарычнага руху. Першы (у адпаведнасці з пачатковым этапам развіцця пісьмовых форм музычнага мастацтва на беларускіх землях) яго перыяд, Полацкі, доўжыўся з IX па XIII ст. Другі – перыяд Вялікага княства Літоўскага – з XIII да канца XVIII ст. У агульнай гістарыяграфіі Беларусі ён падзяляецца на два этапы: да Люблінскай уніі 1569 г. (існаванне незалежнага беларуска-літоўскага гаспадарства) і з 1569 па 1795 г. (суіснаванне Вялікага княства Літоўскага з Каралеўствам Польскім у канфедэратыўнай дзяржаве Рэч Паспалітая). Трэці перыяд, пазначаны поўным уваходжаннем і працяглым існаваннем беларускіх зямель у межах Расійскай імперыі, ахоплівае канец XVIII і ўсё XIX ст.

У дадзенай працы, накіраванай на ўласна музычную праблематыку, прапануецца, натуральна, іншы, адпаведны музычным рэаліям стадыяльны падзел, крытэрыем для якога бярэцца змена музычна-стылявых эпох – ад Сярэдневякоўя (з X ст.), Рэнесанса (XVI ст.) і барока (XVII – першая палова XVIII ст.) да класіцызму (другая палова XVIII ст.) і рамантызму (XIX ст.). Такая перыядызацыя ўяўляецца прынцыпова важнай, паколькі дазваляе засяродзіць увагу на тых кардынальных рысах гісторыка-стылявых эпох, што сведчаць аб спрадвечнай далучанасці айчыннай музычнай культуры і мастацтва да агульнаеўрапейскага музычна-культурнага працэсу.

У цэлым пададзеныя далей матэрыялы ствараюць толькі агульную панараму музычнай культуры Беларусі ў яе гістарычным разгортванні, адлюстроўваючы сучасны, па сутнасці пачатковы, этап назапашання ведаў аб ёй[1]. Аднак хочацца верыць, што далейшыя пошукі прывядуць да значнага ўзбагачэння нашых уяўленняў аб айчынным музычна-гістарычным працэсе ў розных яго праявах і ўвасабленнях.

[1] Гэтае выданне не можа прэтэндаваць і на вычарпальнасць пададзеных звестак, таму для ўяўлення больш поўнай карціны развіцця айчыннай музычнай культуры мы раім чытачам звяртацца да тых прац айчынных і замежных даследчыкаў, на якія ёсць спасылкі ў асноўным тэксце кожнага раздзела.

З гісторыі музычнай культуры Беларусі эпохі Сярэдневякоўя

Аблічча сярэдневяковага мастацкага свету, што велічна выплывае з глыбіні стагоддзяў па меры ажыццяўлення навуковых даследаванняў, застаецца ўсё яшчэ да канца не пазнаным. Часам нават ствараецца ўражанне, што метадалагічныя падыходы, ці, умоўна кажучы, ключы, патрэбныя для яго адкрыцця і адэкватнага, тоеснага яму разумення, згублены назаўжды – настолькі далёкая ад нас ментальна (а не толькі храналагічна) тая «культура маўклівай большасці» (А. Гурэвіч), якая зрэдку, пры дапытлівым вывучэнні ды ўважлівым прыслухоўванні да яе рэха, «прагаворваецца» аб сабе ў адзінкавых тэкстах.

Яна ўяўляецца то наіўным дзяцінствам чалавецтва, то недаступным у сваіх вяршынях яго духоўным Манбланам; яна то палохае сваім варварствам, то прыцягвае вытанчанымі каштоўнасцямі, таямнічым тэасафічным святлом. Па-свойму слушным з'яўляецца, магчыма, і адно, і другое адчуванне, аднак поўныя і адназначныя адказы на ўсе пытанні, што паўстаюць перад даследчыкамі, наўрад ці будуць калі-небудзь атрыманы. І не толькі таму, што кола цудам захаваўшыхся гістарычных крыніц надзвычай вузкае і ўсе яны неверагодна складаныя для інтэрпрэтацыі, быццам закадзіраваныя ў неразгаданых шыфрах; не таму нават, што сярэдневяковыя тэксты пераважна ананімныя, паколькі ў часы іх стварэння мастак (у шырокім сэнсе слова) усведамляў сябе не больш і не менш, чым пяром у руках Гасподніх, якому даверана толькі запісаць кананічныя сюжэты. Непераадольныя складанасці (аж да фантомаў агнастыцызму) абумоўлены перш за ўсё тым, што сярэдневяковыя тэксты (музычныя таксама) поўны патаемных сэнсаў – як па літары сваёй, якая патрабуе дэшыфроўкі з прычыны нятоеснасці цяперашнім знакавым сістэмам, так і па духу, даўно згубленым духу святасці са шматслойнасцю сакральных тлумачэнняў, з глыбінёй падтэкстаў, што не ўпісваюцца ў цяперашні культурны кантэкст, нават самы рафінаваны, адкрыты для ўспрымання іншага свету і пазбаўлены праслаўтага «храналагічнага правінцыялізму» (С. Аверынцаў).

Разам з тым зразумела, што пры ўсёй шматаблічнасці канкрэтных праяў еўрапейскага Сярэдневякоўя, у тым ліку і музычнага, прадстаўленага манадыйнымі, а затым і поліфанічнымі спевамі і

арганнымі манускрыптамі, усе яны аб’яднаны агульнай звышідэяй, вялікім служэннем Госпаду, унутранай боганатхнёнасцю, невычэрпным імкненнем да Усявышняга, накіраванасцю ад свету зямнога ў свет нябесны. І няхай заходнееўрапейскае Сярэдневякоўе датуецца значна больш раннім часам, чым усходнееўрапейскае, а ад Віфлеемскага Нараджэння Збавіцеля да Святога Хрышчэння ўсходнеславянскіх зямель прайшло больш за дзевяць стагоддзяў (на працягу якіх склалася трывалая сістэма набажэнства з яго музычным кампанентам), у цэлым еўрапейская цывілізацыя аж да ранняга Адраджэння заставалася сістэмай тэацентрычнай, сакралізаванай па сваёй сутнасці, глыбінным сэнсе, па сваім гнасеалагічным і мастацкім падмурку. Разам з тым у ёй выспяваюць і суіснуюць – у кантраверсіі з сакральнымі – і свецкія віды музычнай практыкі, якія таксама фарміруюць аблічча той далёкай эпохі.

Яе навуковае даследаванне, як вядома, мае вялікую значнасць для кожнага народа і культуры, у тым ліку і беларускай, ужо таму, што менавіта са Сярэдневякоўя вядзе свой пачатак пісьменнасць (таксама і нотная), а значыць – гісторыя пісьмовага музычнага мастацтва. Апошняе, зрэшты, не можа быць пазіцыяніравана менавіта як мастацтва, паколькі ў той час было непарыўна звязана з Храмам, дзе галоўным прызначэннем музыкі, а дакладней спеву, было зусім не эстэтычнае. Не асалода слыху, а раскрыццё і паглыбленне сэнсу святога богаслужэбнага тэксту – такой была роля пеўчага кампанента ў богаслужэбнай практыцы.

Перш чым перайсці да агляду захаваных, на жаль адзінкавых, звестак аб музычным свеце сярэдневяковай Беларусі, нагадаем, што станаўленне ранніх форм еўрапейскага музычнага мастацтва пісьмовай традыцыі звязана, у першую чаргу, з ростам гарадоў. У Беларусі іх сетка пашыралася на працягу многіх стагоддзяў, аднак найбольш поўныя звесткі пра развіццё старажытных беларускіх гарадоў адносяцца да IX – XIII стст. Як і ва ўсёй Еўропе, разгортванне ранніх форм беларускай музычна-прафесійнай культуры ў эпоху Сярэдневякоўя было знітавана з рознымі сферамі гарадскога быту: афіцыйнай і прыватнай, святочнай і штодзённай, рэлігійнай і свецкай. Найбольш цеснай была повязь музычнага мастацтва з рэлігійным жыццём і яго ачагамі, і найперш з Храмам – галоўным цэнтрам духоўнага жыцця.

Асобае значэнне ў гэтым руху мела хрышчэнне Беларусі ў канцы X ст. З таго часу пачынаецца будаўніцтва праваслаўных храмаў (найбольш буйныя – Полацкі Сафійскі сабор, Дабравешчанская царква ў Віцебску і Барыса-Глебская ў Гродне), якія становяцца важнымі асяродкамі музычна-прафесійнага мастацтва. Менавіта пры храмах і манастырах гуртуюцца прафесійныя выканаўцы і кампазітары, тут ствараюцца і дзейнічаюць школы пеўчых. З іх вылучаюцца Полацкая, Віцебская (992), Тураўская (1005)[1]. У гэтыя часы ў Беларусі разгортваецца працэс асіміляцыі візантыйскай гімнаграфіі, што адлюстроўваецца ў асноўных відах аднагалосых акапэльных царкоўных спеваў – антыфонах, трапарах, канонах, стыхірах, ірмасах.

У старажытнай Беларусі была распаўсюджана не толькі вакальная, але і інструментальная музыка, якая функцыянавала пераважна ў свецкай сферы гарадскога жыцця. Пра гэта сведчаць археалагічныя матэрыялы часоў Полацкай дзяржавы (знойдзеныя пры раскопках музычныя інструменты і іх фрагменты, выявы музыкантаў), старажытныя летапісы: «Слова пра паход Ігаравы» (XII ст.), у якім згадваюцца «трубы гарадзенскія» і полацкі звон, Аршанскае Евангелле (XIII ст.), дзе змешчаны разнастайныя выявы музыкантаў[2]. Немагчыма пераацаніць ролю першых беларускіх хрысціянскіх асветнікаў у развіцці праваслаўнай культуры (у тым ліку і музычнай). Так, Ефрасіння Полацкая засноўвала цэрквы і манастыры, якія паступова сталі асяродкамі пеўчага мастацтва. Кірыла Тураўскі пісаў аб значнасці царкоўнай музыкі і стварыў пакаянны канон, што спяваўся ў праваслаўных храмах[3].

Важнай вяхой на шляху фарміравання айчыннай музычнай культуры стала ўтварэнне ў XIII ст. Вялікага княства Літоўскага, у якім большую частку насельніцтва складалі беларусы і дзе дзяржаўнай мовай доўгі час была беларуская.

Старажытнабеларуская гімнаграфія, што развівалася на аснове знаменнага распеву, заставалася на ранніх этапах існавання ВКЛ асновай музычнай літургікі, якая мела стылістычнае адзінства не толькі з візантыйскімі першакрыніцамі, але і са старажытнарускімі (кіеўскім, наўгародскім) і балгарскім распевамі.

Беларускія нотныя рукапісы ствараліся ў той (як і ў ранейшы) час пераважна ў манастырскім асяроддзі і захоўвалі традыцыі

[1] Музыка / Алейнікава Э. [і інш.] // Беларуская энцыклапедыя: у 18 т. – Т. 18, ч. 2. – Мінск, 2004. – С. 667.
[2] Больш падрабязныя звесткі пра старажытныя музычныя інструменты Беларусі гл.: *Назіна І.* Беларускія народныя музычныя інструменты. – Мінск, 1997; *Яна ж.* Белорусские народные музыкальные инструменты: Самозвучащие, ударные, духовые. – Минск, 1979; *Яна ж.* Белорусские народные музыкальные инструменты: Струнные. – Минск, 1982.
[3] *Кірыла Тураўскі*. Кірыла манаха вельмі карысвнае павучанне // Спадчына. – 1990. – № 2. – С. 33; *Мельнікаў А.* Кірыл, епіскап Тураўскі. Жыццё, спадчына, светапогляд. – Мінск, 1997.

неўменнай сярэдневяковай натацыі. Былі выпрацаваны і асобыя яе знакі, што адлюстравалася ў тагачасных служэбніках і «падобніках» – своеасаблівых дапаможніках па царкоўным спеве. Паступова распаўсюджвалася сістэма асмагласся, афармляўся радок як структурная адзінка песнапенняў.

У Беларусі, як і ва ўсёй Еўропе, сярэдневяковая музычная творчасць першапачаткова насіла дэперсаніфікаваны, ананімны характар, што тлумачылася кананічнасцю форм хрысціянскай музычнай літургікі і асаблівасцямі самаасэнсавання тагачаснага кампазітара. Аднак у XV ст., калі пеўчая праваслаўная культура Беларусі дасягае высокага ўзроўню, пачынае фіксавацца аўтарства песнапенняў і складальнікаў нотных рукапісаў. Як адзначае іх даследчыца Л. Касцюкавец, у той час ствараюцца і першыя нотныя азбукі, развіваюцца разнастайныя напевы, паглыбляюцца іх мясцовыя адрозненні, пашыраецца гукарад, узбагачаецца музычная тэрміналогія, узмацняецца сувязь беларускай пеўчай гімнаграфіі з народнапесеннай творчасцю, бытавой музыкай[1].

Некаторае ўяўленне пра старадаўнія распевы дае адзін з ранніх помнікаў айчыннага музычнага мастацтва – «Песнапенні аб Ефрасінні Полацкай», датаваны XII – XVII стст.[2] Гэта збор харавых і сольных спеваў, прысвечаных св. Ефрасінні. Стрыманы і разам з тым узнёслы, унутрана напружаны манадыйны спеў увасабляе высокую духоўнасць падзвіжніцкіх учынкаў беларускай асветніцы.

Яшчэ адным выдатным музычным помнікам эпохі Сярэдневякоўя з'яўляецца славуты царкоўны гімн «Багародзіца», які быў вядомы на шырокім славянскім абшары і захаваўся ў розных музычных і славесных версіях[3].

---

[1] Музыка / Алейнікава Э. [і інш.] // Беларуская энцыклапедыя...

[2] «Служба Ефрасінні Полацкай» як музычна-паэтычны рукапісны помнік датуецца Н. Сярогінай XII стагоддзем. Рукапіс жа, паводле якога даследчыца зрабіла выканальніцкую рэдакцыю Песнапенняў, паходзіць з XVII ст. Падрабязней гл. пра гэта: *Серегина Н.* Стихиры Ефросинии Полоцкой // Серегина Н. Песнопения русским святым: по материалам певческой книги IX – XIX вв. «Стихирарь месячный». – СПб., 1994; *Яна ж.* «Уединенный памятник» (А. С. Пушкин и «Слово о Полку Игореве» в свете новых данных о византийских источниках «Слова») // Христианская культура. Пушкинская эпоха: По материалам традиционных христианских пушкинских чтений. – СПб., 2003. – С. 93; Служба на перенесение честных мощей преподобныя матере нашея Ефросинии, княжны Полоцкия от града Киева во град Полотск. – СПб., 1911.

[3] *Morawska K.* Renesans. – Warzsawa, 1998. – S. 57; *Bartoszewski J.* Parthenomelica albo pienia nabożne o Pannie Najświętszej. – Vilno, 1613.

Усё больш значную ролю ў XIV – XV стст. пачынае адыгрываць свецкая вакальная і інструментальная музыка. Яна суправаджае самыя разнастайныя падзеі – ад свят пры дварах знаці да вайсковых баталій. Напрыклад, у час бітвы з татарамі полацкага, наўгародскага і літоўскага войскаў у 1321 г. разносіліся гукі труб і барабанаў. Гэтыя інструменты згадваюцца і пры апісанні бойкі беларуска-літоўскага войска з татарамі ў 1409 г.[1] Цікава, што з ваеннымі падзеямі 1327 – 1331 гг. (паходамі Яна Люксембургскага) звязана знаходжанне ў Вялікім княстве Літоўскім славутага кампазітара Гіёма дэ Машо, у мемуарах якога сустракаюцца і звесткі пра Беларусь[2].

Буйнымі асяродкамі развіцця музычнага мастацтва становяцца ў той час двары вялікіх князёў. Так, ёсць шматлікія гістарычныя даныя пра капэлы пры дварах нашчадкаў Гедыміна – Альдоны, Вітаўта, Альгерда і Ягайлы[3]. Апошні, князь Крэўскі і Віцебскі, правёўшы дзяцінства на Віцебшчыне, асабліва моцна захапляўся беларускім мастацтвам: нават у перыяд яго каралеўскага праўлення ў Польшчы ён запрашаў на свой двор беларускіх музыкантаў[4].

Сярод музычных інструментаў, якія атрымалі распаўсюджанне пры велікакняжацкіх дварах, згадваюцца флейты, трубы, лютні, арфы, віёлы, партатыў і інш. Прыметна таксама, што першыя звесткі пра клавікорд у Еўропе (1408) звязаны менавіта з дваром князя Вітаўта[5].

Са старажытных часоў захаваліся звесткі пра скамарохаў – першых на славянскіх землях прафесійных музыкантаў і акцёраў, мастацтва якіх аб'ядноўвала розныя элементы творчай дзейнасці – ад пантамімы да ігры на музычных інструментах[6].

Такім чынам, ужо ў эпоху Сярэдневякоўя ў музычнай культуры Беларусі сфарміраваліся тыпалагічныя прыметы, агульныя для ўсяго еўрапейскага арэала – перавага сакральных форм музычнай практыкі, дэперсаніфікаваны характар музычнай творчасці, устой-

---

[1] *Фралоў А.* Велікакняскія капэлы Гедымінавічаў (Альдоны, Вітаўта і Ягайлы) як цэнтры развіцця прафесійнага інструменталізму Беларусі // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі (БДАМ). – 2004. – № 5. – С. 18.

[2] Там жа. – С. 19.

[3] Там жа. – С. 18-25.

[4] *Куліковіч М.* Беларуская музыка: Залатая пара (XIV – XVII стст.) // З гісторыяй на «Вы»: артыкулы, дакументы, успаміны. – Вып. 3. – Мінск, 1994.

[5] *Фралоў А.* Велікакняскія капэлы Гедымінавічаў... – С. 21.

[6] *Олейникова Э.* Музыкально-драматические формы фольклорного театра Белоруссии (скоморохи, батлейка, народная драма) // Музыкальный театр Белоруссии: Дооктябрьский период. – Минск, 1990. – С. 47-82.

лівасць, кананічнасць яе ўзораў, непадлеглых зменам, замацаваных у працяглай храналагічнай прасторы, а таксама паступовае пашырэнне свецкіх еўрапейскіх форм музычнай практыкі. Выявіліся таксама рысы, агульныя для тагачаснага славянскага мастацтва, увасобленыя ў праваслаўнай музычнай літургіцы. Можна адзначыць і асаблівыя з'явы, а іменна спалучэнне ўсходне- і заходнехрысціянскага музычных пластоў.

Сёння, на жаль, мы не маем падрабязных даных пра ўсе формы музычнага жыцця сярэдневяковай Беларусі, але, можна меркаваць, яны склалі трывалы падмурак для далейшага развіцця айчыннага музычнага мастацтва і культуры.

Музычная культура Беларусі ў эпоху Адраджэння

Агульныя заўвагі

Эпоха Рэнесанса з'яўляецца адной з самых яркіх і плённых у гісторыі еўрапейскай культуры. Пакінуўшы пасля сябе неўміручыя каштоўнасці, яна застаецца настолькі ж нязменна прыцягальнай, наколькі невыказна загадкавай. Агульнавядома, што найвышэйшага росквіту рэнесанснае мастацтва дасягнула на ягонай радзіме – у Італіі, дзе велізарная спадчына антычнасці, якую мусіла сцерці з памяці чалавецтва Сярэдневякоўе, аказалася ўсё ж жывой і нятленнай. У сваю чаргу, хрысціянскія звышкаштоўнасці не толькі не абвяргаліся, а наадварот, актуалізаваліся ў адухоўленай паэтыцы рэнесанснага мастацтва, набываючы новы, усё больш жыватворны, спрадвечна-гуманістычны пафас. Яго ўвасобілі шэдэўры Леанарда і Мікеланджэла, Рафаэля і Дантэ, многіх выдатных майстроў, што заўжды будуць сімвалізаваць высокі ўзлёт чалавечага генія.

Святло Адраджэння, паступова разліваючыся на поўнач і ўсход ад сваёй крыніцы, набывала новую афарбоўку ў культурнай прасторы Германіі і Чэхіі, Польшчы і Украіны, Літвы і Беларусі. Але наколькі б рознымі ні былі канкрэтныя філасофска-тэалагічныя канцэпцыі, эстэтычныя мадэлі і іх увасабленні ў мастацтве розных еўрапейскіх краін, нязменнымі заставаліся іх антрапацэнтрычны стрыжань і арганіка спалучэння рэлігійнага і свецкага пачаткаў у агульным духоўным полі. Адзінай была і іерархія мастацтваў: хоць музыка не стала ў ёй вядучай, саступіўшы галоўнае месца жывапісу і літаратуры, без музычнай творчасці еўрапейскае Адраджэнне ўявіць немагчыма.

Спасцігаючы няўлоўныя эманацыі сваёй эпохі, глыбока і тонка ўвасабляючы яе светаадчуванне, музыка ўсхваляла яе ў вытанчаных мадрыгалах, фроталах і віланэлах, у немудрагелістых бытавых мініяцюрах, у высокіх паліфанічных узорах месы і матэта. Пад пяром Дж. Палестрыны і А. Ласа, Г. Дзюфаі і Дж. Габрыэлі музычны рэнесанс набываў сваю высокую існасць і вытанчанае аблічча.

У Беларусі эпоха Рэнесанса (яе разгортванне датуецца, як правіла, XVI ст.) адзначана вельмі рознымі па сваёй сутнасці і выніках падзеямі. Росквіт суверэннай дзяржавы – Вялікага княства Літоўскага – і яе аб'яднанне з Каралеўствам Польскім; грамадска-палітычны, культурны ўздым, пашырэнне гуманістычных ідэй,

рэфармацыйная хваля – і разбуральныя войны; росквіт рэнесанснага мастацтва, літаратуры, кнігадрукавання, нарэшце, стварэнне першай еўрапейскай канстытуцыі на беларускай мове – і паступовае выцясненне гэтай мовы з афіцыйнага ўжытку... Аднак найбольш істотнымі і бачнымі ў далёкай гістарычнай рэтраспекцыі застаюцца кардынальныя змены ў сацыяльным і мастацкім жыцці, інтэнсіўны стваральны рух у грамадскай думцы, у розных сферах мастацтва – з'явы, якія вызначылі змест культурна-гістарычнага працэсу ў Беларусі. Тут разгарнулася дзейнасць выдатных мысліцеляў, паэтаў, асветнікаў – Ф. Скарыны, М. Гусоўскага, С. Буднага, В. Цяпінскага, Л. Зізанія і інш.[1] Значныя падзеі адбываліся ў той час і ў сферы музычнай культуры.

Канфесіянальная сфера

Нягледзячы на істотныя зрухі ў светапоглядах і павышэнне ролі свецкага кампанента ў духоўным жыцці, галоўным асяродкам развіцця музычнага мастацтва Беларусі, як і ўсёй тагачаснай Еўропы, заставаўся Храм. Нагадаем, што ў Беларусі, на мяжы ўсходне- і заходнехрысціянскага свету, у арэале перакрыжавання розных рэлігійных плыняў, яшчэ задоўга да XVI ст. пачало складацца вельмі адметнае і спецыфічнае поліканфесіянальнае гісторыка-культурнае поле. У ім розныя канфесіі існавалі як бы «на апошнім рубяжы» барацьбы за веру, за паству, за чысціню тэалагічна-кананічнай традыцыі. Паспяховасць гэтай барацьбы шмат у чым залежала ад інтэнсіўнасці выкарыстання ўсіх, у тым ліку і мастацкіх, сродкаў уплыву на прыхаджан. Адным з мацнейшых сярод такіх сродкаў была музыка, якая дзякуючы сваім надзвычайным эмацыянальна-выразным магчымасцям з'яўлялася значным фактарам уздзеяння на вернікаў.

У эпоху Рэнесанса ў Беларусі, як і раней, суіснавалі розныя музычна-канфесіянальныя сферы. Захоўваючы і ахоўваючы свае традыцыі, яны разам з тым паступова трансфармаваліся ў гістарычным руху і разнавектарных узаемадачыненнях. Можна нават сказаць, што яны ўтваралі своеасаблівую еднасць-апазіцыю, якая ў чымсьці нагадвала складаную поліфанізаваную партытуру. Кожны голас у ёй вёў сваю мелодыю, меў сваю логіку развіцця і выконваў свае функцыі ў шматгучным цэлым, то беручы на сябе ролю вядучага, то сціхаючы і саступаючы месца іншым, то застаючыся

[1] Больш падрабязна пра мастацка-эстэтычную думку Беларусі гл.: *Конон В.* От ренессанса к классицизму: Становление эстетической мысли в Белоруссии в XVI – XVIII вв. – Минск, 1978.

нязменным у сузіральнай нерухомасці, то раптам падхопліваючы і разгортваючы мелодыю іншых галасоў і надаючы камплементарнасць іх спалучэнню.

Спрадвеку – ад вадохрышча і да сярэдзіны XVI ст. – большасць беларускага насельніцтва вызнавала праваслаўную («грэчаскую») веру. Аднак паступова, з узмацненнем паланізацыйных уплываў у мясцовай культуры і асабліва пасля дынастычнай Крэўскай уніі 1385 г., праваслаўе пачынае суіснаваць з усё больш мацнеючым каталіцызмам, а ў XVI ст. – і з пратэстантызмам і ўніяцтвам.

Ва ўмовах міжканфесіянальнай дыялагічнасці праваслаўная музыка, аднак, не толькі зберагла свае адметныя рысы, але і ўзбагацілася новымі. Так, ужо прыблізна з XIV ст. у праваслаўным спеве абазначыўся і разгарнуўся працэс напластавання і пераплящення ўсходняй і заходняй традыцый. У выніку нават у старажытных аднагалосых напевах, запісаных безлінейнай натацыяй, адбыліся змены, якія паспрыялі ўзбагачэнню сістэмы папевак, пашырэнню іх дыяпазону, стварэнню ўрачыстых, узнёслых, эмацыянальна напружаных напеваў. Паказальна, што асіміляцыя і пераасэнсаванне розных традыцый мелі ў Беларусі творчы характар і ярка акрэсленыя лакальныя асаблівасці. Так, у канцы XVI ст. у Беларусі існавалі цыклы праваслаўных песнапенняў з рознымі відамі распеву: беларускім знаменным (ці стаўпавым), кіеўска-літоўскім, супрасльскім, віцебскім, куцеінскім, нясвіжскім, слуцкім, мірскім, віленскім, магілёўскім і інш.[1] Гэтыя творы выконваліся царкоўнымі, манастырскімі і брацкімі харамі, якія вылучаліся высокім майстэрствам. Захаваліся даныя пра хары Магілёўскага, Слуцкага, Нясвіжскага, Аршанскага і іншых брацтваў, якія мелі ў сваім рэпертуары творы на 4, 5, 6, 8 і 12 галасоў. Пры храмах і манастырах у той час працуюць вядомыя музыканты, сярод якіх вызначаецца Б. Анісімовіч з Пінска, складальнік поўнага збору праваслаўных песнапенняў (Супрасль, 1598 – 1601)[2].

У часы Рэнесанса ўсё большую ролю пачынаюць адыгрываць разам з усходнехрысціянскімі і заходнехрысціянскія музычныя традыцыі, распаўсюджанне якіх абумоўлена ўмацаваннем пазіцый каталіцызму (асабліва пасля ўваходу ВКЛ у склад Рэчы Паспалітай) і пратэстантызму.

Маючы адзіную разгалінаваную сістэму з цэнтрам у Рыме, Каталіцкая Царква дбайна захоўвала свае веравызнальныя і літур-

[1] *Касцюкавец Л.* Беларускі рукапісны ірмалой // Помнікі мастацкай культуры Беларусі: Новыя даследаванні: зб. арт. – Мінск, 1989. – С. 150.
[2] Музыка / Алейнікава Э. [і інш.] // Беларуская энцыклапедыя...

гічныя каноны і імкнулася да іх пашырэння на ўвесь арэал сваёй дзейнасці. Для заходнехрысціянскай канфесіі, што існавала ў аддаленасці ад рымскага цэнтра, у апошнім на ўсходзе фарпосце каталіцызму, на мяжы з праваслаўным светам і ў спалучэнні з іншымі канфесіямі, такое падпарадкаванне адзінай уладзе, адзіным законам і пастановам было асабліва важным, паколькі гэта дазваляла захаваць і замацаваць свае пазіцыі ў краі. Тут патрабавалася вельмі актыўная місіянерская дабрачынная дзейнасць і ўвага да кантактаў з прадстаўнікамі розных веравызнанняў. Нездарма менавіта ў Беларусі каталіцызм разгарнуў асабліва інтэнсіўную працу па стварэнні рэлігійных і адукацыйных цэнтраў, прыцягненні да ўдзелу ў сваіх акцыях (шэсцях і працэсіях, іншых гарадскіх урачыстасцях) як мага большага кола іншаверцаў.

Пашыраецца колькасць касцёлаў розных каталіцкіх ордэнаў, кожны з якіх імкнецца мастацкімі (у тым ліку і музычнымі) сродкамі ўзбагаціць набажэнства і прыцягнуць да яго як мага большае кола вернікаў. У каталіцкіх храмах будуюцца арганы, ствараюцца хары і капэлы. Тут арганізоўваюцца вучэбныя цэнтры (калегіумы і бурсы), дзе ажыццяўляецца музычная адукацыя і выхаванне моладзі.

Звесткі аб помніках тагачаснай каталіцкай музыкі Беларусі абмяжоўваюцца асобнымі фрагментамі ці згадкамі пра некаторыя творы. Аднак усе яны маюць прынцыповае навуковае значэнне, паколькі сведчаць аб наяўнасці ў тагачасным айчынным мастацтве ўзораў поліфанічнага пісьма. Да іх належаць тры месы (чатырох-, шасці- і васьмігалосая) Вацлава з Шамотул[1], што называюцца ў інвентары каралеўскага двара за 1572 г.; урывак з пяцігалосай шасцічасткавай месы Крыштафа Клабана[2] і яго апрацоўка пяцігалосай месы[1]. Значна больш матэрыялаў датычыць матэта. Гэты жанр знайшоў увасабленне ў творчасці Вацлава з Шамотул, аўтара трох чатырохгалосых матэтаў. Ёсць таксама звесткі пра шасцігалосы матэт Дыямеда Като[2], пяцігалосы матэт Яна Бранта[3] і яго ж дзевяць трох- і шасцігалосых апрацовак лацінскіх гімнаў[4]. Гэтыя творы вызначаюцца высокім эстэтычным узроўнем і пераасэнсаваннем прынцыпаў еўрапейскай поліфанічнай школы: тэхнікі cantus firmus, імітацыйных прыёмаў, блізкіх да нідэрландскай школы, поліхаральнасці, спалучэння сярэдневяковай і рэнесанснай поліфанічнай тэхнікі.

У большасці музычных помнікаў, якія захаваліся, прысутнічаюць толькі вакальныя партыі[5], аднак, згодна з практыкай касцёльнай службы, харавы спеў звычайна суправаджаўся гучаннем аргана[6] і інструментальнай капэлы. У гэтай сувязі варта нагадаць, што каталіцызм увогуле быў мацнейшым фактарам укаранення і развіцця ў Беларусі арганнай культуры ў розных яе праявах і ў адзінстве асноўных складнікаў – інструмента, выканаўцы і музыкі.

---

[1] Вацлаў з Шамотул (1526, ці 1529, ці 1537 – 1567 ці 1568) – славянскі кампазітар, прадстаўнік усходнееўрапейскага Адраджэння. Нарадзіўся ў горадзе Шамотулы, недалёка ад Познані, у мяшчанскай сям'і. Вучыўся ў Кракаўскай акадэміі. Служыў сакратаром у кашталяна трокскага Геранiма Хадкевiча ў Вільні. У 1547 г. атрымаў пасаду спевака і кампазітара ў прыдворнай капэле Жыгімонта II Аўгуста ў Кракаве. У 1551 г. разам з іншымі музыкантамі прыдворнай капэлы, якія суправаджалі караля, пабываў у Вялікім княстве Літоўскім, а ў 1555 г. паступіў на службу да князя Мікалая Радзівіла Чорнага. Пры княжацкім двары зблізіўся з дзеячамі кальвiнiсцкага руху, разам з Цыпрыянам Базылікам займаўся друкарскай справай, удзельнічаў у стварэнні Берасцейскага канцыянала.

[2] Клабан Крыштаф (1550 – пасля 1616) – славянскі кампазітар і выканаўца. Нарадзіўся ў Круляўцы. Каля 1565 г. працаваў флейтыстам у Пятрокаве, потым паступіў на службу ў каралеўскую капэлу Жыгімонта II Аўгуста. На пасадзе прыдворнага музыканта (інструменталіста, спевака, кампазітара, капельмайстра) працаваў і ў гады праўлення Стэфана Баторыя і Жыгімонта III Вазы. У перыяд працы пры двары Стэфана Баторыя Клабан жыў у Гродне, кіраваў інструментальнай капэлай і пісаў для яе шмат твораў.

[1] *Gołos J.* The organ Tablatures of Warsaw Musikal Society // Antiquitates Musicae in Polonia. – T. 15. – Warszawa; Graz, 1963.

[2] Като (Катон) Дыямед (пасля 1560 – пасля 1607) – італьянскі кампазітар і лютніст. Нарадзіўся ў Венецыі, атрымаў музычную адукацыю ў Італіі. У 1588 г. трапіў на каралеўскі двор Жыгімонта III Вазы, дзе працаваў лютністам да 1593 г. У складзе каралеўскай світы наведаў розныя гарады Швецыі, а таксама Рэчы Паспалітай, у тым ліку Гданьск і Вільню. У 1600 – 1602 гг. працаваў у прускага падскарбія Станіслава Косткі, пасля чаго зноў вярнуўся да караля і прыняў прапанову прадоўжыць працу прыдворнага лютніста.

[3] Брант Ян (1554 – 1602) – тэолаг, філосаф, кампазітар. Нарадзіўся ў Познані, вучыўся ў Браневе, Рыме, а таксама ў Вільні (з 1571 па 1575 г.). У 1593 – 1597 гг. працаваў у Віленскай акадэміі, дзе атрымаў званне доктара тэалогіі і выкладаў розныя дысцыпліны. Бранта добра ведалі ў Рэчы Паспалітай як вучонага, выкладчыка і музыканта. Яго запрашалі ў навучальныя ўстановы Познані (1575 – 1578, 1597 – 1598), Кракава (1586) і Львова (1601 – 1602). Некаторы час ён працаваў у Рыме (1599 – 1601). Музычная творчасць не была для Бранта галоўнай справай жыцця, аднак яго песні, гімны і іншыя харавыя (пераважна літургічныя) кампазіцыі адзначаны несумненным талентам і майстэрствам рэнесанснага кампазітара-паліфаніста.

[4] *Brant J.* Utwory zebrane na zespoły wokalne. – Kraków, 1974.

[5] Выключэнне складае адзін з твораў Я. Бранта, у якім захавалася партыя аргана.

[6] У XVI ст. арганы меліся ў Брэсце, Гродне, Нясвіжы, Вільні. Гл. пра гэта: *Неўдах У.* Cantantibus organis... – С. 97-98.

Яшчэ адной канфесіяй, якая аказала ўплыў на фарміраванне музычна-прафесійнага мастацтва Беларусі, была пратэстанцкая. Яе пранікненне на беларускія землі і найбольшы рост прыйшліся на сярэдзіну XVI ст., калі ідэі Рэфармацыі ахапілі значную частку тутэйшай арыстакратыі. Уплыў на музычна-прафесійнае мастацтва Беларусі наймацней выявіўся ў выдавецкай дзейнасці пратэстантаў. Менавіта з іх друкарні выйшла першае на Беларусі нотнае выданне – Берасцейскі канцыянал («Песні хвал Боскіх» Яна Зарэмбы»)[1]. Гэты спеўнік убачыў свет у 1558 г. у друкарні аднаго з буйнейшых прадстаўнікоў рэфармацыйнага руху ў Беларусі – Мікалая Радзівіла Чорнага, старасты берасцейскага і ваяводы віленскага, заможнага магната і мецэната. Фрагменты канцыянала разам з некаторымі творамі Цыпрыяна Базыліка ў 1937 г. былі выклеены з вокладкі Бібліі XII – XIII стст., што захоўвалася ў бібліятэцы Кёнігсбергскага ўніверсітэта.

Да нашых дзён дайшло 10 аднагалосых песень з тэкстамі, адна песня без нот і частка песні з нотамі. Аўтарамі, перакладчыкамі і выдаўцамі канцыянала былі вядомыя дзеячы эпохі Рэфармацыі, якія працавалі ў Беларусі і Польшчы. Тэксты песень, напрыклад, належаць Сымону Зацыусу – энцыклапедычна адукаванаму чалавеку, выдатнаму паэту, мысліцелю, знаўцу латыні, грэчаскай, яўрэйскай моў, Андрэю Тшэцескаму-малодшаму – слыннаму паэту-гуманісту, сярод твораў якога ёсць і прысвечаныя Берасцейшчыне, Станіславу Семідаліусу – таленавітаму паэту эпохі Адраджэння. Тэкст катэхізіса апрацаваў ураджэнец Смілавічаў Якуб Сільвіус, выдаўцом жа канцыянала стаў кіраўнік берасцейскай друкарні Ян Мармеліус. Пра ўкладальніка канцыянала Яна Зарэмбу звестак амаль не засталося. Аднак, мяркуючы па напісанай ім прадмове да выдання, Зарэмба быў надзвычай адукаваным чалавекам, прыхільнікам і знаўцам пратэстантызму.

[1] Захаваныя фрагменты канцыянала прадстаўлены ў выданні: *Zaremba J.* Pieśni chwał boskich. – Kraków, 1989.

Аб пратэстанцкіх канцыяналах у Беларусі гл.: *Касцюкавец Л.* Канцыяналы // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. – Т. 2. – Мінск, 1985. – С. 673-674; *Саладухін А.* Пратэстанцкі канцыянал на Беларусі ў XVI – першай палове XVII стагоддзя // Весці БДАМ. – 2006. – № 6. – С. 10-14; *Ён жа.* Нясвіжскі канцыянал як помнік пратэстанцкай музычнай традыцыі XVI стагоддзя: праблемы даследавання // Пытанні музычнай культуры Беларусі і свету ў сучасных даследаваннях: навук. працы БДАМ. – Вып. 15. Сер. 1, Беларуская музычная культура. – Мінск, 2007. – С. 32-39; *Ён жа.* Любчанскі канцыянал 1621 г. // Музыкознание к началу XXI века: состояние и перспективы: науч. труды БГАМ. – Вып. 18. Сер. 6, Вопросы современного музыкознания в исследованиях молодых ученых. – Минск, 2009. – С. 40-48.

Музычны склад канцыянала[1] даволі разнастайны: гэта і аднагалосыя песні рэлігійнага і свецкага зместу «на кожную гадзіну дня і ночы», і шматгалосыя харавыя кампазіцыі (для тых, каму падабаюцца «фігуральныя спевы»). Відавочна, што ўкладальнік імкнуўся пазнаёміць вернікаў са змястоўна глыбокімі творамі і адвесці ўвагу ад фрывольных песенек «пра Бахуса і здраднае каханне». Аднак у канцыянале побач з гімнічнымі спевамі (якія, дарэчы, увасабляюць не пратэстанцкую, а каталіцкую музычную традыцыю) змяшчаюцца простыя для выканання і ўспрымання на слых бытавыя аднагалосыя песні, добра вядомыя ў свой час і звязаныя з рэнесанснымі традыцыямі.

Некаторыя песні з берасцейскага выдання ўвайшлі ў наступны беларускі нотадрук – Нясвіжскі канцыянал 1563 г., разам з якім пераплецены і зборнік песень з нотамі, выдадзены ў Нясвіжы ў 1564 г. (апошні складаўся з пяці псалмоў і васьмі песень на тэксты М. Рэя, Я. Каханоўскага і М. Чаховіча[2]). У цэлым названае выданне, таксама звязанае з пратэстанцкім рухам, выйшла з друкарні, заснаванай у Нясвіжы М. Кавячынскім і Л. Крышкоўскім пад патранатам М. Радзівіла Чорнага. Укладальнікам быў Даніэль Лянчыцкі, які дзейнічаў не толькі ў Нясвіжы (у 1562 – 1567 гг.), але і ў Заслаўі, Лоску і Вільні (з 1576 г.). Лянчыцкі неаднаразова мяняў веравызнанне і працаваў у розных па канфесіянальнай арыентацыі (у тым ліку каталіцкіх) друкарнях. Магчыма, менавіта ён садзейнічаў перавыданню Нясвіжскага спеўніка ў Вільні ў 1581 і 1594 гг. у друкарні Яна Карцана. Аўтарам тэкстаў да канцыянала мог быць Сымон Будны, якому, як мяркуецца, належаць і катэхізісы, змешчаныя перад Хатнім пастырствам, малітоўнікам, псалмамі Давідавымі і ўласна спеўнікам. Сярод аўтараў тэкстаў даследчыкі называюць таксама М. Рэя, А. Тшэцескага і Я. Любельчыка[3]. Аўтары і апрацоўшчыкі мелодый пакуль дакладна не вызначаны, аднак вядома, што са 110 песень з нотамі і 54 псалмоў многія друкаваліся ў ранейшых і пазнейшых выданнях. Традыцыі першых нотадрукаў Беларусі працягнуліся ў наступных выданнях канца XVI – пачатку XVII ст. – любчанскім, віленскіх і іншых канцыяналах[4].

[1] *Zaremba J.* Pieśni chwał boskich. – Kraków, 1989. – S. 11.

[2] *Przywecka-Samecka M.* Drukarstwo muzyczne w Polsce do końca XVIII wieku. – Kraków, 1969. – S. 90.

[3] *Kawecka A.* Kancjonały protestantckie na Litwie w wieku XVI // Reformacja w Polsce. – Z. 4. – Kraków, 1926. – S. 139.

[4] *Касцюкавец Л.* Нотадрукарства // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. – Т. 4. – Мінск, 1987. – С. 86-87; *Prszywecka-Samecka M.* Drukarstwo muzyczne w Polsce do końca XVIII wieku... – S. 92-93.

Як вядома, у Беларусі ўжо з XIV ст. побач з хрысціянскімі дзейнічалі і нехрысціянскія канфесіі. Так, з даўніх часоў Беларусь была адным з важнейшых у Еўропе арэалаў іўдзейскага веравызнання. Яго духоўным цэнтрам у кожным горадзе і мястэчку была сінагога, якая адначасова з'яўлялася і важным ачагом захавання і пашырэння музычна-літургічных традыцый. Іх захоўвалі кантары, якія дасканала валодалі вакальным майстэрствам.

Вядома таксама, што ў Беларусі жыло і шмат мусульман, у чыіх святынях спраўлялася штодзённае і святочнае набажэнствы, у якіх таксама выкарыстоўваўся музычны кампанент – псалмадзіраванне мулы і спеў хору вернікаў.

З'явы свецкага мастацтва

Рэнесансныя часы адзначаны інтэнсіўным ростам і пашырэннем сферы не толькі рэлігійнага, але і свецкага музычнага мастацтва, галоўнымі ачагамі якога былі магнацкія і велікакняжацкія двары[1]. Сюды сцякаюцца многія мясцовыя і замежныя музыканты-выканаўцы і кампазітары. Вядома, напрыклад, што толькі пры двары Мікалая Радзівіла Чорнага працавала каля 100 музыкантаў. Музычныя ансамблі ўтрымлівалі і іншыя магнаты Вялікага княства Літоўскага, у прыватнасці Сапегі і Астрожскія. Асабліва славіліся музыканты Льва Сапегі, якія суправаджалі яго на сеймы і ў шматлікія рэзідэнцыі[2]. Гэты дзеяч, займаючы пасаду канцлера ВКЛ, нават выдаў спецыяльную інструкцыю, што рэгламентавала дзейнасць каралеўскай капэлы. Сапега таксама апекаваў Віленскі бернардынскі манастыр, арганісты якога праславіліся ва ўсёй Рэчы Паспалітай[3].

Шмат знаных еўрапейскіх майстроў працавала і пры дварах каралёў Рэчы Паспалітай, якія адначасова займалі і велікакняжацкі пасад і мелі рэзідэнцыі ў Гродне і Вільні. Асабліва захапляліся музыкай Жыгімонт Стары і яго жонка – італьянка Бона Сфорца. Добра іграў на цытры і клавіры і іх сын – вялікі князь Жыгімонт Аўгуст. Ён, як вядома, узяў шлюб з нясвіжскай князёўнай Барбарай Радзівіл, вобраз і трагічная гісторыя якой неаднаразова натхнялі музыкантаў на стварэнне разнастайных кампазіцый.

---

[1] Больш падрабязныя звесткі пра прыдворныя ансамблі прыведзены ў манаграфіі К. Мараўскай: *Morawska K.* Renesans. – Warzsawa, 1998. – S. 66-72.

[2] *Bieńkowska I.* Muzycy Lwa Sapiehy // Barok. Historia – Literatura – Sztuka. – V. 2 (10). – 1998. – S. 39-51.

[3] *Trilupaitiene J.* Rękopis Sapiehów – obraz muzyki barokowej w środowisku wileńskich bernardynów w XVII w. // Affetti musicologici. «Musica Jagiellonica». – 1999. – S. 203-209.

Па традыцыі, заведзенай каралевай Бонай, пры велікакняжацкіх дварах побач з тутэйшымі працавалі і замежныя, пераважна італьянскія, музыканты. Аднак, як сведчаць захаваныя крыніцы, кіраўніцтва музычнымі калектывамі звычайна даручалася мясцовым інструменталістам і вакалістам. Так, у час знаходжання караля Жыгімонта Аўгуста ў Гродне яго вялікай капэлай кіравалі віленскі канонік Ян Вяржбоўскі і прыдворны музыкант Барбары Радзівіл Ежы Ясінчыц[1]. Гэтую традыцыю прадоўжыў і кароль Стэфан Баторый, рэзідэнцыя якога месцілася, як вядома, у Гродне. Тут працавалі знакамітыя музыканты – Войцех Длугарай, Крыштаф Клабан і Францішак Мафон[2]. Каралеўскі аркестр складаўся з 40 музыкантаў. Паводле інвентара, састаўленага ў 1586 г. у Гродне пасля смерці Баторыя, сярод музычных інструментаў, «якія пры Крыштафе Клабане, старшым музыканце і іншых музыкантах у Гродне былі»[3], меліся скрыпкі, клавіцымбал, шалмеі, пішчалкі, карнеты, пузоны і інш.

Гэты музычны калектыў узяў пад апеку наступны кароль – Жыгімонт Ваза, які таксама захапляўся музыкай і сам добра іграў на музычных інструментах. Цікава, што пры велікакняжацкім двары нават мелася пасада распарадчыка зводнай каралеўскай капэлы. Да 1592 г. гэты пост займаў клецкі ардынат Альбрыхт Радзівіл, які добра іграў на некалькіх музычных інструментах і якому прысвячалі свае творы нават італьянскія майстры (Арацыя Веччы і Анжэла Барбата). Пасля Альбрыхта пачэсную пасаду заняў канцлер Вялікага княства Літоўскага Леў Сапега, таксама вядомы сваёй прыхільнасцю да музычнага мастацтва. Канцлер меў і ўласную капэлу, дзе працавалі як мясцовыя, так і іншаземныя музыканты. Сярод апошніх вылучаліся італьянскі кампазітар Джавані Бацiста Качола і арганіст Антоній (Францішак?) Мафон[4].

Пры дварах магнатаў і вялікіх князёў у XVI ст. працавалі і іншыя вядомыя майстры, у прыватнасці згаданыя славянскія кам-

---

[1] *Morawska K.* Renesans. – Warzsawa, 1998. – S. 66.

[2] Прозвішча арганіста Францішка Мафона неаднаразова згадваецца ў архіўных крыніцах: паводле фінансавых дакуметаў, захаваных да нашых дзён, музыкант працаваў пры каралеўскім двары ў Гродне, дзе яму выплачвалі грошы ў 1580, 1585 і 1586 гг. Гл. пра гэта: *Maffon F.* Madrygał i Greghesca na chór a capella. Fantazija na lutnię / Nota edytorska P. Poźniak. – Kraków, 1970. – S. III.

[3] Inwentarz rzeczy pozostałyh po śmierci króla Stefana, spisany w Grodnie 1586 roku. – Grodno, 1930. – S. 15.

[4] *Przybyszewska-Jarmińska B.* The History of Music in Poland. – Warszawa, 2002. – Vol. 3: The Baroque, part 1: 1595 – 1696. – S. 84.

пазітары – Цыпрыян Базылік[1] і Вацлаў з Шамотул, Мікалай Гамулка[2] і Ян Брант, Войцех Длугарай[3] і Крыштаф Клабан. Акрамя таго, мецэнаты запрасілі да сябе венгерскага лютніста і кампазітара Валянціна Бакфарка[4], а таксама многіх італьянскіх музыкантаў,

[1] Базылік Цыпрыян (1535 – пасля 1600) – выдатны дзеяч славянскага Адраджэння, паэт, кампазітар, выдавец. Нарадзіўся ў Серадзі (Польшча), адукацыю атрымаў у Кракаве. З 1558 г. працаваў прыдворным музыкантам у князя Мікалая Радзівіла Чорнага, аднаго з галоўных прадстаўнікоў рэфармацыйнага руху ў беларуска-літоўскай дзяржаве. У час знаходжання пры двары Радзівілаў Цыпрыян Базылік далучаецца да кальвіністаў. Актыўна ўдзельнічае ў наладжванні выдавецкай справы ў Вільні і Бярэсці. Тут ён стварае і перакладае тэксты рэлігійнага і свецкага зместу. У 1569 г., пасля смерці свайго патрона, Базылік становіцца ўладальнікам берасцейскай друкарні, дзе выдае творы грамадска-палітычнай арыентацыі, не звязаныя непасрэдна з рэлігійнай тэматыкай, а з 1574 г. выдае аналагічную літаратуру і ў іншых друкарнях.

[2] Гамулка Мікалай (каля 1535 – пасля 1591) – выдатны славянскі кампазітар. Нарадзіўся ў Сандаміры (недалёка ад Кракава) у сям'і мяшчан. Вучыўся і працаваў у капэле караля Жыгімонта II Аўгуста, дзе іграў на драўляных духавых, струнных інструментах і аргане. У 1550-х гг. разам з каралеўскім дваром наведаў Кракаў, Пятрокаў, Гданьск, Крулявец і Вільню. Кантактаваў з Вацлавам з Шамотул, Цыпрыянам Базылікам і Валянцінам Бакфаркам, якія таксама працавалі пры двары. У 1563 г. Гамулка пакідае каралеўскую капэлу і пераязджае ў Сандамір, дзе займаецца грамадскімі справамі. У 1580 г. прыязджае ў Кракаў, дзе паступае на службу да біскупа П. Мышкоўскага, які, верагодна, падтрымлівае кампазітара ў яго мастацкай дзейнасці (менавіта яму прысвяціў Гамулка свае харавыя творы), а потым, у 1590 – 1592 гг., працуе ў канцлера Яна Замойскага. У Кракаве кампазітар выдае ўласныя творы – зборнік «150 псалмоў на тэксты Псалтыры цара Давіда», які стаў грандыёзным помнікам славянскай культуры эпохі Рэнесанса.

[3] Длугарай Войцех (1557 ці 1558 – 1619) – кампазітар і лютніст. Месца нараджэння невядома. Музычную адукацыю атрымаў дзякуючы мецэнату Самуэлю Збароўскаму, пры двары якога працаваў да 1579 г. Потым трапіў у адзін з кракаўскіх кляштараў, адкуль зноў вярнуўся да Збароўскага. У 1583 – 1586 гг. працаваў пры двары караля Стэфана Баторыя ў Гродне. Пасля смерці Баторыя Длугарай, баючыся палітычных ганенняў, пакінуў Рэч Паспалітую.

[4] Бакфарк Валянцін (Бекфарк Грэф, 1506 – 1576) – лютніст і кампазітар венгерскага паходжання. Першапачатковую музычную адукацыю набыў у Будзе, удасканальваў майстэрства ў Падуі. У 1549 г. быў запрошаны на службу да Жыгімонта II Аўгуста. У 1551 г. Бакфарк пакідае каралеўскі двор і выязджае ў Крулявец (Кёнігсберг), пасля накіроўваецца ў падарожжа па Еўропе. У 1554 г. музыкант трапляе ў Вільню і зноў працуе пры двары Жыгімонта аж да 1565 г. Потым ад'язджае ў Кракаў, дзе займаецца падрыхтоўкай да выдання другога зборніка сваіх твораў, прысвечаных Жыгімонту. У наступныя гады па палітычных прычынах кампазітар вымушаны быў пакінуць Кракаў і з'ехаць у Аўстрыю, а пасля ў Венгрыю. Тут ён заняў пасаду прыдворнага лютніста венгерскага караля Янаша Жыгімонта. Апошнія пяць гадоў жыцця музыкант правёў у Падуі.

такіх, як кампазітары і выканаўцы Лука Марэнцыа і Дыямед Като[1], капельмайстар Аскрылі Патэлё, лютніст Галёт (магчыма, А. Гало Д'Анжэ. – *В. Д.*). Асабліва цікавымі з'яўляюцца звесткі аб працы на мяжы XVI – XVII стст. пры дварах магнатаў Беларусі (Радзівілаў,Тышкевічаў і Пацаў) лютніста Мікеланджэла Галілея – сына фларэнтыйскага музыканта-тэарэтыка Вінчэнца Галілея і брата славутага астранома Галілеа Галілея, а таксама Вінцэнта Галілея – сына Мікеланджэла Галілея і пляменніка астранома Галілея[2].

Музычныя помнікі

При ўсёй разнастайнасці мастацкіх памкненняў, творчасць кампазітараў, што працавалі ў той час у Беларусі, яднае кардынальная якасць – шматграннае ўвасабленне рэнесанснай стылявой традыцыі, што выяўляецца ва ўсім комплексе сродкаў музычнай выразнасці, адзначаных прыналежнасцю да еўрапейскай мастацкай сферы. Аднак найбольш выразна дух Рэнесанса праяўляецца ў вобразным змесце гэтай эмацыянальна насычанай музыкі, напоўненай самымі разнастайнымі вобразамі – ад паглыблена-сузіральных да прасветлена-ўзвышаных.

У часы Рэнесанса культавая і свецкая сферы музычнага мастацтва Беларусі былі цесна звязаны паміж сабою. Сведчанне таму – выкарыстанне ў набажэнстве мелодый, якія бытавалі і ў пазахрамавым асяроддзі, а таксама распаўсюджанне рэлігійных песнапенняў са свецкімі тэкстамі. Акрамя таго вядома, што адны і тыя ж кампазітары – Цыпрыян Базылік, Вацлаў з Шамотул, Крыштаф Клабан – працавалі як у культавых, так і ў свецкіх жанрах. Сярод іх твораў большасць напісана ў жанры песні – сольнай і харавой, акапэльнай і з суправаджэннем. Аднагалосыя песні, як правіла, вельмі лаканічныя і простыя для выканання. Па будове, тыпе мелодыкі і ладавай арганізацыі яны набліжаюцца да твораў тагачасных еўрапейскіх майстроў. У многіх выпадках іх меладычнай асновай з'яўляюцца тэмы грыгарыянскіх і пратэстанцкіх харалаў, а таксама нямецкіх, італьянскіх, французскіх і славянскіх песень. Напрыклад, «Ранішняя песня, калі ўзыходзіць сонца» Цыпрыяна Базыліка заснавана на мелодыі лацінскага гімна «Veni Redemptor gentium», а песня «Падзяка пасля яды» Вацлава з Шамотул – на мелодыі папулярнай нямецкай песні XV ст., якая неаднаразова выкарыстоўвалася пазней з каталіцкімі і пратэстанцкімі тэкстамі. Сувяззю

[1] *Morawska K.* Renesans. – Warzsawa, 1998. – S. 66-72.

[2] *Targosz K.* Michelangelo i Vincenzo mł. Galilei jako muzycy działający w Rzeczpospolitej // Muzyka. – 2003. – № 4. – S. 119-128.

з рэнесанснай песеннай стылістыкай пазначаны і творы невядомага аўтара[1] пра легендарную нясвіжскую князёўну Барбару Радзівіл. Выразныя рысы еўрапейскай рэнесанснай лірыкі прасочваюцца таксама ў «Песнях славянскай Каліопы» Крыштафа Клабана. Гэтым кампазіцыям уласцівы вылучэнне саліруючага голасу, прастата мелодыкі, перыядычнасць структуры, дакладнасць афармлення кадэнцый[2].

У шматгалосых песнях, якія пісалі Цыпрыян Базылік, Вацлаў з Шамотул, Дыямед Като, Крыштаф Клабан, Францішак Мафон і Мікалай Гамулка, відавочна арыентацыя на традыцыі еўрапейскай школы: выкарыстанне тэхнікі cantus firmus, прыёмаў строгага і свабоднага поліфанічнага пісьма.

Чатырохгалосыя песні Вацлава з Шамотул (8 песень на вершы А. Тшэцескага, М. Рэя і Я. Ілжы /1556 – 1569 гг./) і Цыпрыяна Базыліка (11 песень, большасць на тэксты псалмоў Давіда /1558 – 1567 гг./) вельмі разнастайныя па вобразным змесце. У многіх прысутнічаюць рысы назідальнасці, характэрныя для пратэстанцкай традыцыі. У цэлым харавыя творы адзначаны ўзнёсласцю эмацыянальна-вобразнага зместу, рэльефнасцю меладыйнай лініі, чысцінёй і празрыстасцю вертыкаляў. У аснове кампазітарскага метаду Вацлава з Шамотул ляжаць традыцыі нідэрландскай школы, што прыметна ў майстэрскім выкарыстанні прыёмаў поліфанічнай тэхнікі (пераважна cantus firmus і імітацыя), падпарадкаваных мастацкім задачам.

Выдатным помнікам славянскага музычнага Рэнесанса з'яўляецца Псалтыр Мікалая Гамулкі (выданне 1580 г.), у якім пададзена музыка да 150 псалмоў Давіда ў перакладзе Яна Каханоўскага. Чатырохгалосыя псалмы Гамулкі, напісаныя ў лепшых традыцыях рэнесанснага мастацтва, прызначаны для шырокіх колаў аматараў і знаўцаў музыкі. Творы адзначае прастата і даступнасць музычнай мовы, апора на папулярныя гімнічныя мелодыі (у тым ліку змешчаныя ў канцыяналах). Меладыйнай асновай большасці кампазіцый з'яўляюцца чэшскія гугеноцкія пратэстанцкія гімны, узоры грыгарыянскага харала, а таксама свецкія бытавыя мелодыі, папулярныя ў свой час. Свабодна валодаючы імітацыйнай тэхнікай, кампазітар, аднак, аддаваў перавагу вертыкальна-гарманійнай харавой фактуры, у якой выразна акрэслівалася партыя верхняга голасу. Гэта збліжае яго творы з тагачаснай бытавой музыкай, і ў першую чаргу – з кантамі. Невыпадкова, што некаторыя меладыйныя

[1] Можна меркаваць, зрэшты, што песня «Надпіс над пахавальняй Барбары Радзівіл», датаваная 1558 г., належыць пяру Вацлава з Шамотул або Цыпрыяна Базыліка, якія працавалі ў той час пры радзівілаўскім двары.

[2] Гл. пра гэта: Помнікі музычнай культуры Беларусі / уклад. і ўступ. арт. В. Дадзіёмавай. – Вып. 2. – Мінск, 1995.

звароты псалмоў Гамулкі захаваліся ва ўзорах кантавага мастацтва, распаўсюджаных на славянскіх, у тым ліку і беларускіх, землях.

У эпоху Рэнесанса ў Беларусі побач з вакальнай развіваецца і інструментальная музыка, якая аздабляла побыт магнатаў, шляхты і простых гараджан. Акрамя велікакняжацкіх капэл гэтую функцыю выконвалі і іншыя ансамблі. У прыватнасці, вядома, што ў Гродне існавала так званая «Літоўская капэла» (1543 – пасля 1601), у якой працавалі мясцовыя музыканты (М. Кавянчук, Я. Кулакоўскі, П. Лаўрэнцій, Я. Міхаловіч, Я. Пташкоўскі, С. Рагейскі і інш.)[1].

Згодна з тагачаснымі традыцыямі найбольш распаўсюджанай была лютневая, арганная і клавірная музыка. Яе аўтары – высокапрафесійныя музыканты, што працавалі ў Вялікім княстве Літоўскім: Войцех Длугарай, Валянцін Бакфарк, Дыямед Като, Крыштаф Клабан, Францішак Мафон, а таксама ананімныя аўтары.

Большасць аўтарскіх п'ес для лютні – гэта апрацоўкі заходнееўрапейскіх (гальярды, бергамаскі, куранты, сарабанды) і славянскіх (так званыя Horea polonica) танцаў, а таксама вакальных свецкіх і культавых твораў (італьянскіх віланэл, канцон, матэтаў). Ёсць сярод інструментальных кампазіцый таксама фантазіі і прэлюдыі. Па змесце, характары і сродках выразнасці, па форме, маштабе і мастацкай вартасці гэтыя творы вельмі розныя: ад лаканічных і простых танцавальных мініяцюр да разгорнутых віртуозных поліфанічных транскрыпцый харавых кампазіцый. Лепшыя з іх узбагацілі еўрапейскую лютневую музыку, пашырылі мастацкія і тэхнічныя магчымасці выканальніцтва на інструменце.

Гэта датычыцца, перш за ўсё, творчасці Войцеха Длугарая (працаваў у Гродне) і Валянціна Бакфарка (дзейнічаў у Вільні). Першаму належаць танцавальныя п'есы для лютні: фантазіі, транскрыпцыі італьянскіх віланэл, змешчаныя ў зборніку Ж. Б. Безара (Кёльн, 1603), табулатура Хайнхофера (1603 – 1604) і Длугарая (1619) (захоўваюцца ў Германіі). Усе яны напісаны ў познерэнесансным гамафонна-гарманійным стылі і з'яўляюцца тыповымі ўзорамі танцавальнай музыкі свайго часу.

Другі з названых аўтараў – знакаміты лютніст-віртуоз В. Бакфарк – быў стваральнікам прынцыпова новай тэхнікі ігры на інструменце, заснаванай на выкарыстанні дасягненняў вакальнай поліфаніі. Яго кампазітарская творчасць уключае дзве лютневыя табулатуры, шматлікія арыгінальныя творы (фантазіі, рычэркары і інш.) і транскрыпцыі шматгалосых канцон, мадрыгалаў і матэтаў

[1] *Капілаў А.* Літоўская капэла // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. – Т. 3. – Мінск, 1986. – С. 283.

знакамітых кампазітараў – А. Ласа, Клеменса-не-Папы, К. Жанекена і інш. Творы Бакфарка, выдадзеныя (часткова пры жыцці аўтара) у Ліёне, Кракаве, Парыжы, Антверпене і Берліне, адразу набылі вялікую папулярнасць дзякуючы сваёй яркай вобразнасці, эмацыянальнасці і віртуознасці. Яны неаднаразова перавыдаваліся ў наш час і пастаянна ўваходзяць у рэпертуар выканаўцаў, у тым ліку беларускіх .

Дасканалыя творы для лютні пісаў і віленскі музыкант Дыямед Като, чыя спадчына прадстаўлена фантазіямі, прэлюдыямі, танцамі, апрацоўкамі мадрыгалаў і гальярдаў, іншых вакальных твораў.

Цікава, што постаці знакамітых лютністаў часоў Рэнесанса не былі забыты ў Беларусі ў XIX ст., вельмі чулым да мастацкіх каштоўнасцей. Так, падставай для стварэння паэмы Уладзіслава Сыракомлі «Каралеўскія лютністы», выдадзенай у 1857 г. у Вільні, стала знаёмства аўтара з карцінай мастака Войцеха Герсана, на якой народны музыкант іграе на інструменце, падобным да бандуры. У сваю чаргу, вобразы карціны ўзніклі ў сувязі са знаходкай мастаком фінансавых дакументаў караля Жыгімонта II Аўгуста, сярод якіх значыліся выдаткі на аплату «літоўскага лютніста». У творы Сыракомлі вобраз гэтага вясковага музыканта, чыё мастацтва кранула душу караля, супастаўлены з вобразам «вучоных» музыкантаў – прыдворных лютністаў, якія не здолелі разагнаць тугі караля і ягонага вяльможнага госця Радзівіла Рудога па Барбары Радзівіл (першаму яна даводзілася жонкай, а другому – сястрой). У паэме названы імёны каралеўскіх лютністаў – Бакфарка і Клабана. Асобныя раздзелы паэмы так і названы: «Песня Бакфарка» і «Песня Клабана». Відавочна, такім чынам, што імёны гэтых музыкантаў трывала асацыіраваліся ў Сыракомлі з вобразамі дасканалых, высокапрафесійных музыкантаў.

У адрозненне ад лютневай музыкі, пададзенай шматлікімі опусамі, арганнай і клавірнай захавалася ўсяго некалькі ўзораў. Гэта – творы Вацлава з Шамотул з арганнай табулатуры XVI ст., фантазіі, фугі і матэт Д. Като. Значна больш узораў знаходзім у ананімных зборніках, у прыватнасці ў Віленскай табулатуры пачатку XVII ст. Гэты зборнік старадаўняй бытавой музыкі, прызначаной для сольнага (на лютні, аргане) ці ансамблевага выканання, складаецца з танцаў усходне- і заходнееўрапейскага паходжання, а таксама твораў іншых жанраў (такаты, рычэркары, канцоны), распаўсюджаных у Еўропе ў перыяд Рэнесанса і барока[1].

[1] Як мяркуюць некаторыя даследчыкі, аўтарам Віленскай табулатуры мог быць лютніст Дыямед Като, які працаваў пры вялікакняжацкім двары ў Вільні.

Такім чынам, у XVI ст. музычная культура Беларусі развівалася ў адпаведнасці з еўрапейскімі тэндэнцыямі як культура рэнесанснага тыпу. Ёй былі ўласцівы ўсе асноватворныя рысы еўрапейскага музычнага Адраджэння: ад павышэння ролі свецкага кампанента ў музычным жыцці, умацавання аўтарскага пачатку і стылявой універсалізацыі кампазітарскай творчасці, пашырэння нотадрукарства, інтэнсіўнага развіцця харавой паліфаніі (у жанрах месы, матэта, шматгалосай песні), інструментальнай музыкі (у жанрах фантазіі, віланэлы, рычэркара, фугі), да канкрэтных музычнастылявых увасабленняў. Рэнесанснымі па сваёй сутнасці былі і важнейшыя вобразна-семантычныя рэаліі, што праявіліся ў творчасці кампазітараў тагачаснай Беларусі. Гэта і велічны хрысціянскі гуманізм (у харавых кампазіцыях Цыпрыяна Базыліка, Вацлава з Шамотул, Мікалая Гамулкі), і антычныя матывы (у творах Крыштафа Клабана), і магутная, разнастайная свецкая плынь (у інструментальнай музыцы Войцеха Длугарая, Валянціна Бакфарка, Дыямеда Като).

Разам з тым у музычнай культуры Беларусі, якая аказалася апошнім на ўсходзе арэалам музычнага Рэнесанса, меліся і свае асаблівасці. Перш за ўсё – музычна-канфесіянальны плюралізм, які ўвасобіўся ў суіснаванні і спалучэнні розных музычна-рэлігійных плыняў, што надало айчыннай музычнай культуры асобае багацце і шматаблічнасць.

Эпоха барока ў гісторыі музычнай культуры Беларусі

Агульныя заўвагі

У гісторыі еўрапейскай культуры эпоха барока (XVII – першая палова XVIII ст.) з'яўляецца надзвычай творча прадуктыўнай, але разам з тым – вельмі супярэчлівай і драматычнай. Грандыёзныя навуковыя дасягненні – і ўмацаванне контррэфармацыйнай дагматыкі; эўрыстычнае пазнанне свабоды чалавечага духу, волі, генія – і глыбокі трагізм сакральна-пакаянных перажыванняў. Усе віды мастацкай творчасці ў розных рэгіёнах Еўропы так ці іначай увасобілі гэтыя калізіі: іх адбітак ляжыць на спадчыне Веласкеса і Рубенса, Рэмбранта і Караваджа, многіх іншых славутых творцаў.

Тагачасная музыка, набываючы асобую эмацыянальна-вобразную рэфлексійнасць, аказваецца мацнейшай сферай увасаблення агульнаэстэтычнай і мастацка-стылявой парадыгмы сваёй эпохі. Адзначаная маштабнасцю і размахам творчых канцэпцый, велічнасцю рэлігійна-касмаганічных ідэй, напружанай патэтыкай і экспрэсіяй пачуццяў, барочная музычная творчасць вылучаецца сваёй змястоўнай насычанасцю, канцэнтраванасцю і разам з тым разгорнутасцю – як па «гарызанталі», у часавым вымярэнні буйных кампазіцый, так і па «вертыкалі» – у іх фактурнай шматмернасці і ўскладнёнасці. Нездарма ў барочную эру фарміруюцца і развіваюцца новыя маштабныя жанры, якія вызначаюць твар сваёй, ды і наступных эпох – перш за ўсё опера, кантата і араторыя. Менавіта гэтыя, а таксама буйныя інструментальныя жанры займаюць цэнтральнае месца ў творчасці вядомых майстроў – ад К. Мантэвэрдзі і Г. Пёрсэла, Дж. Фрэскабальдзі і Д. Букстэхудэ, Г. Шутца і І. Пахельбеля да Г. Ф. Гендэля, Г. Ф. Тэлемана і, нарэшце, недасягальнай вяршыні тагачаснага мастацтва – І. С. Баха.

Стыль барока (вызначальны, але не адзіны для сваёй эпохі і даўжэйшы за яе) атрымлівае ў музыцы, як і ў іншых творчых сферах, розныя рэгіянальныя мадыфікацыі, надаючы рысы своеасаблівасці заходне- і ўсходнееўрапейскаму мастацтву. Славянскае барока – гэта цэлы музычны свет з нізкай выдатных імёнаў, такіх, як Мікалай Дылецкі і Васіль Цітоў, Рыгор Гарчыцкі і Марцін Мяльчэўскі. Пры гэтым барочная стылявая плынь, у адрозненне ад рэнесанснай, ахоплівае надзвычай шырокі арэал, што ўключае і Расію. Яе новае слова ў музычным мастацтве становіцца асабліва гучным у разгорнутых палотнах партэсных канцэртаў.

Мастацтва Беларусі эпохі барока (XVII – першая палова XVIII ст.) пазначана мноствам вельмі плённых па сваіх выніках з'яў, якія ярка выявіліся ў архітэктуры і жывапісе, тэатры і літаратуры. У галіне музычнага мастацтва таксама разгортваліся важнейшыя працэсы, што вызначылі змест тагачаснай айчыннай музычнай культуры.

Фарміруючыся ў найскладанейшых гістарычных умовах (пастаянныя ваенныя канфлікты, унутрыдзяржаўная дэстабілізацыя, ганенні на беларускую мову і ўзмацненне паланізацыйных тэндэнцый), гэтая культура здолела, аднак, захаваць сваю цэласнасць, уласныя асноватворныя якасці і спецыфічныя рысы. Перш за ўсё – музычна-канфесіянальную разнавектарнасць і шматграннасць. У перыяд барока міжрэлігійнае супрацьстаянне і разам з тым узаемадзеянне становяцца асабліва выразнымі, накладваючы адбітак на развіццё музычнага мастацтва.

Музыка ў храмах розных канфесій

Як вядома, у канцы XVI і ў XVII ст. становішча Праваслаўнай Царквы ў Беларусі яшчэ больш ускладнілася: пэўны міжрэлігійны парытэт, які захоўваўся калісьці, быў парушаны на карысць канфесій заходняга кірунку – рымска- і грэка-каталіцкай. Аднак і ў гэты перыяд праваслаўныя святары і вернікі не адступіліся ад сваёй рэлігіі і здолелі зберагчы яе старажытныя традыцыі. Усходнехрысціянская Царква засталася важным цэнтрам духоўнага жыцця краю і не толькі захавала асновы веры, абраднасці і музычна-літургічных яе кампанентаў, але і ўзбагаціла іх новымі сродкамі эмацыянальнага ўздзеяння, што супрацьстаялі пышнасці музычнага афармлення лацінскай літургіі. У той час рэалізуецца тэндэнцыя поліфанізацыі царкоўнага спеву, і паступова шматгалосая музыка займае належнае месца як у праваслаўнай літургіі, так і ў пазахрамавым асяроддзі. Вельмі адметна, што шматгалосы спеў у XVII ст. з Беларусі і Украіны рушыў у Расію, дзе пашырэнню харавой поліфаніі значна паспрыяла кампазітарская і тэарэтычна-педагагічная дзейнасць выхаванца Віленскай акадэміі, выдатнага кампазітара і тэарэтыка Мікалая Дылецкага.

Увогуле прадстаўнікі музычнай культуры Беларусі, асабліва дзеячы праваслаўнай канфесіі, якія пакідалі беларускія землі пасля Люблінскай і Берасцейскай уній (апошнія, як вядома, значна ўскладнілі становішча Усходнехрысціянскай Царквы), адыгралі значную ролю ў станаўленні царкоўнай музыкі ў Расіі. Шматлікія факты, якія сведчаць аб укладзе беларусаў у развіццё рускай культуры

XVII ст., прыведзены ў працы Л. Касцюкавец[1], таму мы толькі нагадаем, што не толькі з-за цяжкага становішча праваслаўнай канфесіі ў Беларусі, але і ў выніку тагачасных ваенных падзей у Расію пераязджаюць беларускія майстры-рамеснікі, мастакі, дойліды, акцёры, якія ўтвараюць насельніцтва Мяшчанскай слабады (а яна склала больш за 10% дварова-пасадскага люду тагачаснай Масквы)[2]. Па звестках гісторыка беларускага мастацтва Н. Высоцкай, у Аружэйнай палаце, адным з буйнейшых мастацкіх асяродкаў расійскай сталіцы, у той час працавала не менш за 138 перасяленцаў з Беларусі – мастакоў, залатых спраў майстроў, рэзчыкаў, друкароў і інш.[3] Палац для цара Аляксея Міхайлавіча ў Каломенскім таксама будавалі выхадцы з Беларусі. У беларускія гарады (Віцебск, Полацк, Шклоў, Барысаў, Мінск, Магілёў) нават былі накіраваны давераныя людзі, каб знайсці там і запрасіць у Маскву майстроў розных спецыяльнасцей[4]. У расійскае падданства пераходзяць у той час многія жыхары смаленскіх зямель, у тым ліку і продкі Міхаіла Іванавіча Глінкі, для якога з дзяцінства была знаёмай беларуская мова і беларускі музычны фальклор[5]. У 1657 г. з Полацка ў Маскву запрошаны кампазітар Іван Календа, які стаў рэгентам царскай капэлы. У наступным годзе хор Куцеінскага манастыра таксама быў пераведзены ў Расію – ва Уваскрэсенскі манастыр у Смаленску і Навадзявочы ў Маскве (дарэчы, у гэтым жа манастыры быў створаны вялізны пазалочаны іканастас, ажурная разьба якога атрымала назву «белорусская резь сквозная»). А пасля пераводу ўсяго Куцеінскага манастыра з-пад Оршы ў Расію і ўключэння яго ў склад Новаіерусалімскага манастыра была створана вядомая новаіерусалімская пеўчая школа, якая праславілася стварэннем царкоўных песнапенняў, кантаў і псальмаў. Яшчэ раней у Маскве апынуўся

[1] *Костюковец Л.* Кантовая культура в Белоруссии. – Мінск, 1975. – С. 24-33.
[2] Там жа. – С. 30.
[3] *Высоцкая Н.* Искусство Беларуси XII – XVII вв. – Минск, 2000. – С. 15.
[4] Там жа. – С. 15-16.
[5] Падрабязна пра сувязі гэтага кампазітара з Беларуссю гл.: *Дадзіёмава В.* Глінка і Беларусь: на шляху да тэмы // М. Глинка и славянское музыкальное наследие. К 200-летию со дня рождения: материалы науч. конф. – Минск, 2004. – С. 3-9; *Яна ж.* Жизнь и творчество Михаила Ивановича Глинки. Взгляд из Беларуси // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: материалы междунар. науч. конф.: в 2 т. / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; отв. ред. Н. Дегтярева, Е. Сорокина. – М., 2006. – Т. 1. – С. 92-98.

«беларусец» Епіфаній Славінецкі, энцыклапедычна адукаваны вучоны-тэолаг, перакладчык, прапаведнік, настаўнік і музыкант[1].

Ёсць звесткі аб актыўным удзеле ў маскоўскіх харах беларускіх спевакоў І. Коклі, І. Канюхоўскага, А. Беражанскага, а таксама згаданага І. Календы, які названы і ў працы М. Дылецкага[2]. У 60-я гг. XVII ст. у Расіі працаваў таксама беларус па паходжанні, манах Звенігарадскага манастыра Аляксандр Мезенец (Стрэмавухаў, дата нараджэння невядома, памёр пасля 1677 г.). Названы ў дакументах «монахом родом иноземцем… Старожительством отца имуща белоросца», ён разгарнуў грандыёзную дзейнасць па сістэматызацыі і выпраўленні царкоўных пеўчых кніг і ўдасканаленні ў іх сістэмы нотазапісу. Гэтай праблеме ён прысвяціў працу «Известия о согласнейших пометах», выдадзеную ў Казані ў 1888 г.[3] Захаваліся звесткі і пра аўтара працы «Ключ разумення» (канец XVII ст.) Ц. Макар'еўскага, які быў родам з-пад Оршы[4].

У 1664 г. Масква прымае і буйнейшага беларускага асветніка Сімяона Полацкага, які стаў заснавальнікам рускай драматургіі і класічнай літаратуры. Але найбольш істотны ўклад у развіццё праваслаўнага спеву ў Расіі зрабіў, як адзначалася, Мікалай Дылецкі (1629 – каля 1680). У літаратуры, прысвечанай гэтаму музыканту, пакуль дыскутуецца пытанне яго этнічнай прыналежнасці і веравызнання: адны лічаць яго ўкраінцам, другія літоўцам ці літвінам-беларусам, прадстаўніком ці праваслаўнай, ці ўніяцкай, ці каталіцкай канфесіі[5]. Ураджэнец Кіева, Дылецкі атрымаў адукацыю ў Вільні, жыў і працаваў у гэтым горадзе. Бываў таксама ў Варшаве і Кракаве, а з 1675 г. пасяліўся ў Расіі. Тут, у Маскве і Смаленску, разгарнулася яго асветніцкая дзейнасць і была выдадзена фундаментальная праца «Мусікійская граматыка». Дылецкі працуе пры рускім двары, кіруе харавымі калектывамі, піша музыку і распаўсюджвае свае творы, якія ў вялікай меры спрыяюць увядзенню шматгалосага спеву ў рускую музычную культуру. Гэтую працу здзяйснялі і вучні ды паслядоўнікі Дылецкага, перш за ўсё В. Цітоў

[1] *Касцюкавец Л.* Канты Епіфанія Славінецкага // Праблемы этнамузыкалогіі і гісторыі музыкі ў сучасных даследаваннях: зб. дакл. III Навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай. – Мінск, 1996. – С. 79-89.
[2] Музыка / Алейнікава Э. [і інш.] // Беларуская энцыклапедыя...; *Костюковец Л.* Кантовая культура в Белоруссии... – С. 31.
[3] *Костюковец Л.* Кантовая культура в Белоруссии... – С. 32.
[4] Музыка / Алейнікава Э. [і інш.] // Беларуская энцыклапедыя...
[5] Гл. пра гэта: *Протопопов В.* Николай Дилецкий и его «Музыкальная грамматика» // Musika Antiqa. Acta scientificae. – Т. IV. – Bydgoszcz, 1975. – С. 577.

(аўтар музыкі для «Псалтыры рыфматворнай» Сімяона Полацкага), а таксама С. Бяляеў, В. Вінаградаў, М. Калашнікаў і інш.

Можна меркаваць, што падмурак творчай дзейнасці Дылецкага быў закладзены яшчэ ў віленскія гады яго жыцця. У сталіцы беларуска-літоўскай дзяржавы ён мог пазнаёміцца з многімі дасягненнямі еўрапейскай культуры, з музыкай і тэарэтычнымі працамі вядучых майстроў. Нагадаем, што ў XVII ст. Вільня была выдатным цэнтрам музычнага мастацтва, дзе існаваў адзін з буйнейшых у Еўропе ўніверсітэтаў, а пры велікакняжацкім двары ставіліся першыя еўрапейскія оперы (Марка Скакі і Верджыніа Пучытэлі). Тут працавалі вядомыя кампазітары Сымон Берэнт і Марцін Крэчмер, а таксама тэарэтык і кампазітар Мікалай Замарэвіч, які выкладаў у акадэміі тэорыю музыкі і творы якога прыводзіў Дылецкі ў сваім трактаце. Нарэшце, музыкант не мог не быць знаёмым і з працай Жыгімонта Ляўксміна, якая выйшла з друку на 8 гадоў раней віленскага рукапісу «Мусікійскай граматыкі».

Увогуле ж лёс Дылецкага быў падобны на лёсы тых славянскіх, у тым ліку і беларускіх, дзеячаў, якія ў выніку руска-польскай вайны сярэдзіны XVII ст. патрапілі ў Расію з беларускіх, украінскіх, польскіх, літоўскіх зямель. Першым у гэтым шэрагу згадваецца Сімяон Полацкі, якога Дылецкі, магчыма, ведаў асабіста і чые працы, несумненна, былі яму знаёмы[1]. Як і Сімяон Полацкі, а пазней Восіп Казлоўскі, Дылецкі стаў носьбітам і праваднікам новых, заходніх тэндэнцый у культуры Расіі.

У часы барока ў беларускім праваслаўным спеве пачынаецца збліжэнне традыцый заходняга і ўсходняга музычна-літургічнага пласта, на што, у прыватнасці, указвае заўвага М. Дылецкага пра неабходнасць ведання сістэм заходняй натацыі пры перападтэкстоўцы заходніх напеваў для выкарыстання іх у праваслаўным набажэнстве[2]. Разам з тым праяўляецца зберагальная тэндэнцыя – да захавання традыцый знаменнага распеву[3]. Пра гэта красамоўна

[1] Гл. пра гэта: *Кавальчук Н.* Мікалай Дылецкі і яго роля ў развіцці культур розных народаў // Музычная культура Беларусі: Пошукі і знаходкі: матэрыялы VII Навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай. – Мінск, 1998. – С. 92-100, 121-128.

[2] *Дилецкий Н.* Идеа грамматики мусикийской / публ., пер., исслед. и коммент. В. Протопопова. – М., 1979. – С. 294.

[3] Старажытнахрысціянскія традыцыі дбайна захоўвалі і стараверы, якія пасяліліся ў Беларусі ў XVII ст. (гл. пра гэта: *Дожына Н.* Праблема даследавання кніжна-пеўчай стараверскай спадчыны на Беларусі // Беларускае музыказнаўства – 2000: матэрыялы IX Навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай. – Мінск, 2001. – С. 109-110).

сведчаць разнастайныя зборнікі песнапенняў, што трапілі ў бібліятэкі і архівы Беларусі, Расіі, Украіны і іншых краін. З іх вылучаюцца ірмалоі (ад ірмас – кароткая песня) – своеасаблівыя анталогіі самых пашыраных спеваў Праваслаўнай Царквы[1]. Беларускія ірмалоі, што паходзілі з розных мясцін (Магілёва, Віцебска, Слуцка, Пінска, Беражанаў і інш.), дзе знаходзіліся праваслаўныя, а потым уніяцкія храмы, і складаліся тамтэйшымі манахамі, святарамі, рэгентамі, мастакамі (вядомы прозвішчы Арэнесовіч, Карніловіч, Куліковіч, Пацэнка, Тарасій, Цераховіч і інш.[2]), ядналі песнапенні ўсяго царкоўнага круга[3]. Іх музычны змест адлюстроўвае сувязь не толькі са старажытным знаменным распевам, але і з народнапесеннай і кантавай традыцыямі. У некаторых рукапісных ірмалоях назіраецца шмат беларусізмаў як у музыцы, так і ў слоўных тэкстах. Адным з самых адметных беларускіх ірмалояў з'яўляецца першы ў ВКЛ рукапісны ноталінейны ірмалой – Супрасльскі (1598 – 1601). Ён быў створаны Багданам Анісімовічам, спеваком родам з Пінска, у адным з самых магутных асветніцкіх цэнтраў на заходнебеларускіх землях – у Дабравешчанскім манастыры мястэчка Супрасль[4]. Супрасльскі напеў, якім адметны дадзены ірмалой, атрымаў шырокае распаўсюджанне ў многіх беларускіх ірмалоях, у прыватнасці, у ірмалоі іераманаха Тарасія (1643, Мінск – Вільня – Жыровічы), а таксама яшчэ чатырох ірмалоях, пазнейшы з якіх датуецца 1643 г. Супрасльскі напеў, а таксама вытворны з яго кіеўскі (што датуецца больш познім часам і ніяк не звязаны з гісторыяй Кіева) трапілі таксама ва ўкраінскія ды рускія ірмалоі[5].

Вялікую ролю ў адстойванні праваслаўнага веравызнання і яго музычных традыцый адыгрывалі брацтвы – аб'яднанні праваслаўнага духавенства і вернікаў, якія ўзнікалі ў многіх беларускіх гарадах. Вядома, што пры Магілёўскім, Крычаўскім, Віленскім, Мсціслаўскім і іншых брацтвах на працягу некалькіх стагоддзяў

[1] Падрабязна пра беларускія ірмалоі гл.: *Касцюкавец Л.* Беларускі рукапісны ірмалой...; *Ясіноўскі Ю.* Беларускія ірмалоі – помнікі музычнага мастацтва XVI – XVII стст. // Мастацтва Беларусі. – 1984. – № 11. – С. 51-55.

[2] *Пікарда Г. дэ.* Царкоўная музыка на Беларусі 989 – 1995. – Мінск, 1995; *Густова Л.* Музыкально-певческая культура православной церкви Беларуси. – Мінск, 2006. – С. 74.

[3] *Касцюкавец Л.* «Стіхіра Богородіці на проклятіе геретыков» // Пытанні культуры і мастацтва Беларусі. – Вып. 13. – Мінск, 1994. – С. 54.

[4] Помнік сёння захоўваецца ў Інстытуце рукапісаў Цэнтральнай навуковай бібліятэкі НАН Украіны.

[5] *Севрук Е.* Супрасльский и киевский роспевы белорусских ирмолоев: к вопросу о преемственности традиций // Весці БДАМ. – 2003. – № 4. – С. 48.

дзейнічалі агульнаадукацыйныя школы, у якіх навучалі харавым і сольным спевам. Тут жа існавалі друкарні, дзе выдавалася службовая літаратура, у прыватнасці кнігі Актоіх, у тым ліку і пеўчыя друкі[1]. Поруч з брацтвамі асветніцкую працу вялі і праваслаўныя манастыры, пры якіх таксама былі заснаваны школы, дзе выкладаліся музычныя прадметы[2].

Нягледзячы на тое, што ў сярэдзіне XVII ст. дзейнасць многіх праваслаўных брацтваў, школ і манастыроў была спынена, некаторыя з іх уцалелі і засталіся цэнтрамі праваслаўнага духоўнага жыцця. Тут ствараліся і распаўсюджваліся не толькі творы палемічнай літаратуры, але і нотныя рукапісы. Цікава, што ў сваёй музычнай дзейнасці брацтвы таксама імкнуліся супрацьпаставіць пышнаму музычнаму афармленню каталіцкай службы шматгалосы партэсны спеў[3]. Пра гэта сведчаць звесткі аб выкананні харамі, якія існавалі пры брацтвах, твораў на 4, 6, 8 і нават 12 галасоў[4].

У эпоху барока асабліва інтэнсіўна разгортвалася заходнехрысціянская канфесіянальная сфера, якая ўзмацнялася намаганнямі розных каталіцкіх ордэнаў[5]. Найбольш актыўным сярод іх быў ордэн езуітаў, які спалучаў у сваёй дзейнасці жорсткую барацьбу з іншадумцамі і шырокую дабрачыннасць. Паказальна, што ў Беларусі месцілася больш за палову езуіцкіх цэнтраў Рэчы Паспалітай, а буйнейшыя з іх існавалі менавіта на ўсходніх землях, у непасрэднай блізкасці да мяжы з праваслаўнай Расіяй – у Віцебску, Магілёве, Полацку. Тут, пры адсутнасці канкурэнцыі з боку свецкіх магнацкіх устаноў, храмы, калегіумы, бурсы, школьныя тэатры езуітаў ажно да канца XVIII ст. заставаліся ўплывовымі асяродкамі духоўнага, інтэлектуальнага, мастацкага, у тым ліку і музычнага, жыцця.

Дзейнасць на ніве музычнай культуры Беларусі прадстаўнікоў гэтага магутнага ордэна значна паўплывала на працэс распаўсюджвання ўніверсальных, кананічных заходніх форм абрадавасці і адпаведных музычных традыцый, на развіццё музычнай адукацыі і выхавання. Побач з езуітамі праваднікамі заходніх музычных плыняў былі і іншыя ордэны – францысканцы і дамініканцы, кармеліты і брыгіткі, піяры і картузіянцы, бенедыкцінкі і г. д.

[1] *Дожина Н.* Певческая книга октоих в белорусских фондах: от истоков до современности // Весці БДАМ. – 2006. – № 9. – С. 6-7.
[2] *Костюковец Л.* Кантовая культура в Белоруссии... – С. 15-23.
[3] *Ліхач Т.* Музычнае мастацтва уніяцкай царквы // Віцебскі сшытак. – 1996. – № 2. – С. 12 .
[4] Музыка / Алейнікава Э. [і інш.] // Беларуская энцыклапедыя...
[5] Падрабязна гл. пра гэта: *Ліхач Т.* Літургічная музыка на Беларусі. Каталіцкая традыцыя. – Мінск, 2008. – 172 с.

Кожны з іх, падпарадкоўваючыся агульнаканфесіянальным і ўнутрыордэнскім пастановам, меў свае прыярытэты, арыентаваўся на пэўныя формы музычна-культурнай дзейнасці, удзяляючы больш увагі харавому спеву ці арганнаму выканальніцтву, кампазіцыі ці выданню нот і падручнікаў, падрыхтоўцы прафесійных музыкантаў ці музычнаму выхаванню моладзі і г. д.

У каталіцкіх храмах і кляштарах Беларусі выконваліся і ствараліся як аднагалосыя, так і шматгалосыя спевы розных заходнехрысціянскіх літургічных жанраў. Пра гэта сведчаць як нотныя выданні (у прыватнасці віленскі зборнік В. Барташэўскага 1613 г.), так і рукапісы, што захоўваюцца ў аддзеле рукапісаў бібліятэкі Вільнюскага ўніверсітэта (фонд 45) і прэзентуюць музычныя зборы з розных мясцовасцей Беларусі. Тут прадстаўлены ўсе асноўныя касцёльныя музычныя кнігі: градуалы, антыфанарыі і працэсіяналы, а таксама канцыяналы. У іх змешчаны як заснаваныя на грыгарыяніцы і старажытным запісе харальныя, так і больш вольныя па стылістыцы і нотазапісе фігуральныя кампазіцыі. Аналіз гэтых збораў паказаў, што ў Беларусі ў поўным аб'ёме захаваліся традыцыі грыгарыянскага харала, крыніцамі для распаўсюджвання якога паслужылі італьянскія (рымскія) і польскія ўзоры. Разам з тым існавалі і некаторыя варыянты грыгарыянскіх спеваў, а таксама асобыя мелодыі ў мясцовым стылі[1].

У фігуральных (нехаральных) кампазіцыях, прадстаўленых аўтарскімі кампазіцыямі Я. Бранта, С. Берэнта, А. Рагачэўскага і інш., выяўляюцца еднасць з агульнаеўрапейскай традыцыяй, імкненне да ўніверсалізацыі музычнай мовы[2]. У ананімных месах, што паходзяць з розных беларускіх мясцовасцей, прасочваецца тэндэнцыя пераасэнсавання старажытнай традыцыі, спалучэння заходнееўрапейскіх і лакальных рытмавых, меладыйных, структурных і графічных элементаў. Гэта прыметна як у аднагалосых, так і ў шматгалосых творах. Увогуле ж для большасці шматгалосых фігуральных кампазіцый, вельмі разнастайных па сваім жанравым складзе (месы, рэквіемы, антыфоны, рэспансорыі, афферторыі і г. д.), характэрна адвольнае прачытанне кананічнай традыцыі, эмацыянальная раскаванасць, выкарыстанне свецкіх элементаў, прастата і

[1] *Ліхач Т.* Літургічная музыка на Беларусі. Каталіцкая традыцыя... – С. 47-80; *Яна ж.* Харальныя мелодыі службаў афіцыя ў беларускіх рукапісах XVII – пачатку XIX стагоддзя // Беларуская музыка: Гісторыя і традыцыі: зб. навук. арт. / склад., навук. рэд. і прадм. В. Антаневіч. – Мінск, 2003. – С. 205-245.
[2] *Ліхач Т.* Літургічная музыка на Беларусі... – С. 87-89, 119.

даступнасць для выканання і ўспрымання. Такія праявы, тыповыя для культавага мастацтва Еўропы таго часу, дапаўняюцца некаторымі мясцовымі элементамі (у прыватнасці, кантавымі матывамі). Гэтыя рысы былі найбольш уласцівы для зборнікаў паралітургічнай музыкі накшталт касцёльных песень Андрэя Бенкена «Духоўная музыка» (Слуцк, 1739)[1]. Асабліва выразна праяўляюцца мясцовыя элементы ва ўзорах паралітургічнага мастацтва. Аб гэтым сведчаць разгледжаныя А. Мальдзісам зборнікі рэлігійных і свецкіх песень, якія змяшчаюць беларускамоўныя ўзоры[2]. Адзначаны факт даследчык лічыць невыпадковым, паколькі езуіцкае асяроддзе праяўляла вялікую цікавасць да беларускай мовы, валоданне якой было неабходным для кантактаў з вернікамі[3].

Адпаведна практыцы касцёльнай службы, харавы спеў звычайна суправаджаўся гучаннем аргана ці інструментальнай капэлы. Сёння, безумоўна, немагчыма вызначыць рэальную колькасць арганаў, пазітываў і рэгалаў, якія меліся ў касцёлах Беларусі, але звесткі, выяўленыя ў архівах і бібліятэках розных краін, сведчаць, што гэтыя інструменты атрымалі на той час вельмі шырокае распаўсюджанне. У XVII ст. арганы меліся ў Драгічыне, Ружанах, Слуцку, Нясвіжы (касцёл езуітаў), Навагрудку (дамініканскі касцёл), Пінску (касцёлы дамініканцаў і францысканцаў), Паставах (касцёл францысканцаў), Гродне (касцёл бернардзінцаў), Віцебску (дамініканскі касцёл), Мінску (касцёлы дамініканцаў і бернардзінак), Магілёве (фарны касцёл), Шклове, Чашніках, Вільні (касцёлы розных ордэнаў), а таксама ў іншых мясцовасцях[4].

У першай палове XVIII ст. арганы і іх разнавіднасці існавалі ў клецкім дамініканскім кляштары (да 1707 г.), гродзенскім прыхадскім касцёле (1721 – 1798), ашмянскім францысканскім кляштары (1727 – 1735), слонімскім касцёле і кляштары бенедыкцінак (1733), полацкім езуіцкім і віцебскім бернардзінскім касцёлах (1733), жодзішкаўскім мураваным касцёле (1740), бабруйскім касцёле і інш.[5] Арганы меліся таксама ў касцёлах і кляштарах бернардзінскага

[1] *Feicht H.* Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku. – Kraków, 1980. – S. 509.
[2] *Мальдзіс А.* І ажываюць спадчыны старонкі: Выбранае. – Мінск, 1994. – С. 77.
[3] Там жа.
[4] *Назіна І.* Арганы на Беларусі // Помнікі мастацкай культуры Беларусі: Новыя даследаванні: зб. арт. – Мінск, 1989. – С. 156; *Неўдах У.* Cantantibus organis... – С. 9-102.
[5] *Дадзіёмава В.* Музычная культура Беларусі XVIII стагоддзя: гіст.-тэарэт. даследаванне. – 2-е выд., перапрац. – Мінск, 2004. – С. 113. (Праца выканана пад кіраўніцтвам прафесара І. Назінай, якой выказваю шчырую ўдзячнасць.)

ордэна ў Мінску і Гродне, францысканскага ордэна ў Пінску і Ашмянах, ордэна дамініканцаў у Забелах і Пінску, езуіцкага ордэна ў Нясвіжы, Слоніме, Мінску, Жодзішках, а таксама ў Полацку. У гэтым горадзе ў 1750 г. славутым майстрам Адамам Каспарыні быў пабудаваны новы, адзін з буйнейшых у Рэчы Паспалітай арган на 60 галасоў, які ў 1837 г. быў перавезены ў Вільню. Арганы меліся ў касцёле ордэна аўгусцінцаў у Брэсце, у парафіяльных касцёлах у Новай Мышы, Камянцы-Літоўскім, Гарадку, Ружанах і інш.[1]

Да нашых дзён дайшлі і асобныя ўзоры арганнай музыкі Беларусі часоў барока. Гэта творы радзівілаўскіх арганістаў Андрэя Рагачэўскага і (?) Шымкевіча, а таксама ананімных аўтараў, кампазіцыі якіх змешчаны ў арганнай кніжачцы 1626 г.[2] Дадзены рукапіс, што захоўваецца ў бібліятэцы Акадэміі навук Літвы (F 3-119), хутчэй за ўсё належаў Казіміру Леону Сапегу і паходзіў з францысканскага асяроддзя[3]. У зборы побач з літургічнымі творамі прадстаўлены таксама прэлюдыі, рычэркары, такаты, фантазіі і канцоны, запісаныя італьянскай табулатурнай натацыяй. Усе гэтыя помнікі адлюстроўваюць шчыльную сувязь мясцовай арганнай музыкі з заходнееўрапейскай традыцыяй і ўвасабляюць характэрныя рысы барочнага арганнага мастацтва.

У архіўных сховішчах і бібліятэках захаваліся таксама нотныя спісы, у якіх прадстаўлены кампазіцыі заходнееўрапейскіх, польскіх і беларускіх аўтараў[4]. Ёсць і звесткі пра арганістаў і арганных майстроў, якія працавалі ў касцёлах Беларусі. Гэта былі, хутчэй за ўсё, мясцовыя музыканты – Валянцін Брэцкі, Казімір Васілеўскі, Андрэй Жывіцкі, Ян Зубрыкі, Юзаф Камарніцкі, Аўгустын Крэмацкі, Тамаш Кшэміцінскі, Людвіг Лапчынскі, Конрад Ластоўскі, Адам Маслікоўскі, Раймунд Мурашкевіч, Андрэй Рагачэўскі, Мікалай Саламонскі, Тамаш Самаловіч, Амброзі Трушкоўскі, Францішак Падгорскі, Францішак Скарульскі, Томаш Фалькоўскі, Валерыян Франкевіч, Дамінік Ягадоўскі і інш.[5]

У каталіцкіх храмах Беларусі гучалі не толькі арганы, але і інструментальныя капэлы. Так, ёсць звесткі пра капэлы гродзенскага, віцебскага, слуцкага, нясвіжскага касцёлаў. Капэлы існавалі

[1] *Ліхач Т.* Арганы і званы каталіцкіх касцёлаў Беларусі // Мастацтва. – 1995. – № 5. – С. 68-70.
[2] *Неўдах У.* Cantantibus organis... – С. 55-82.
[3] *Trilupaitiene J.* Rękopis Sapiehów – obraz muzyki barokowej... – S. 47.
[4] *Неўдах У.* Cantantibus organis... – С. 68-72.
[5] *Ліхач Т.* Арганы і званы каталіцкіх касцёлаў Беларусі...; *Неўдах У.* Cantantibus organis... – С. 99-105.

пры Віленскім кафедральным саборы, забельскім і пінскім дамініканскіх калегіумах, бялыніцкім, мсціслаўскім і глыбоцкім кармеліцкіх кляштарах[1].

Паводле захаваных спісаў нотных збораў[2], у рэпертуары касцёльных капэл была як уласна літургічная, так і свецкая музыка, якая, верагодна, выконвалася на разнастайных пазахрамавых урачыстасцях. Гэта дае магчымасць меркаваць, што беларускія касцёлы, падобна заходнееўрапейскім, выконвалі функцыю своеасаблівых канцэртных залаў.

Калі капэлы і хары меліся толькі ў некаторых касцёлах, дык званы, паводле старажытнай традыцыі, – у большасці храмаў. Званам увогуле надавалася сакральнае значэнне: лічылася, што яны маюць магічную сілу і здольны ахоўваць людзей ад шмат якіх нягод. Не дзіва, што некаторыя беларускія касцёлы ўпрыгожвалі па тры ці нават чатыры званы, кожны з якіх меў свой «голас» і сваё прызначэнне – склікаць на ранішнюю ці вячэрнюю малітву, на святочную літургію і г. д.[3] Касцёльны перазвон, як і музыку арганаў і капэл, можна было заказаць для аздаблення розных абрадаў. Вырабляліся званы для касцёлаў Беларусі ў Рызе, Круляўцы ці ў мясцовых майстэрнях[4].

На працягу некалькіх стагоддзяў каталіцкая канфесія фактычна ўтрымлівала манаполію на адукацыю ў Беларусі. Гэта мела сур'ёзныя вынікі і для музычна-адукацыйнага, і для выхаваўчага працэсу. Асноўным напрамкам адукацыйнай дзейнасці касцёла была падрыхтоўка прафесійных музыкантаў для хароў і капэл. Дадзеныя функцыі ўскладаліся на цэнтры прафесійнай падрыхтоўкі музыкантаў – музычныя бурсы, своеасаблівыя школы-інтэрнаты, дзе жылі і вучыліся выхадцы з незаможных слаёў насельніцтва[5].

Музычныя бурсы, што належалі пераважна езуіцкаму ордэну, існавалі ў Полацку (з канца XVI ст.), Нясвіжы (з першай паловы XVII ст.), Оршы (з 1618 г.), Віцебску (з 1676 г.), Навагрудку (з другой паловы XVII ст.), Гродне (з канца XVII ст.), Магілёве (з 1684 г.), Мінску (пасля 1689 г.), Слуцку (з пачатку XVIII ст., бурса дзейнічала, верагодна, пры тамтэйшай семінарыі), Слоніме (з 1728 г.), Будславе (з сярэдзіны XVIII ст.), Пінску (з XVIII ст.) і іншых гарадах. Захаваліся таксама звесткі і пра музычныя бурсы, створаныя пры храмах іншых каталіцкіх ордэнаў і жаночых кляштарах[1].

[1] *Дадзіёмава В.* Музычная культура Беларусі XVIII стагоддзя... – С. 114.

[2] Прыведзены ў кн.: *Дадиомова О.* Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке. – Минск, 1992. – С. 186-188.

[3] *Ліхач Т.* Арганы і званы каталіцкіх касцёлаў Беларусі... – С. 71.

[4] Там жа.

[5] *Dadiomova O.* Materiały do historii burs muzycznych na terenie współczesnej Białorusi w XVIII i na początku XIX w. // Muzyka. – 1990. – № 1. – S. 83-94; *Ліхач Т.* Музычныя бурсы езуітаў на Беларусі // Мастацтва. – 1995. – № 6. – С. 22-24.

Гэтыя ўстановы знаходзіліся на ўтрыманні касцёла і забяспечвалі выхаванцаў усім неабходным для навучання. Як бачна з архіўных дакуметаў, кіраўніцтва бурсаў набывала адзенне, прадукты харчавання, падручнікі і ноты, музычныя інструменты для бурсацкіх капэл[2]. Дарэчы, апошнія актыўна ўдзельнічалі не толькі ў сакральных цырымоніях, але і ў разнастайных свецкіх урачыстасцях, а таксама ў паратэатральных дзеях і пастаноўках школьнага тэатра. У цэлым музычныя бурсы і іх капэлы аказаліся моцнымі ачагамі музычнага прафесіяналізму ў Беларусі.

У часы барока Каталіцкая Царква ажыццяўляла патранат не толькі над музычнай адукацыяй, але і выхаваннем моладзі. У асноўным музычныя дысцыпліны выкладаліся для хлопчыкаў-навучэнцаў калегіумаў і канвіктаў. Паказальна, што ў каталіцкіх агульнаадукацыйных школах, дзе вучылася свецкая моладзь (дзеці шляхты і заможных гараджан), побач з уласна рэлігійнымі шырока выкарыстоўваліся ўзоры свецкага музычнага мастацтва. Асабліва глыбока пранікалі яны ў школьны тэатр, на сцэне якога ставіліся секулярныя па сваіх прыметах творы.

Яшчэ адной вельмі ўплывовай канфесіяй у тагачаснай Беларусі была грэка-каталіцкая, ці ўніяцкая, якой належала больш за 30% насельніцтва былога Вялікага княства Літоўскага. У асноўным гэта былі этнічныя беларусы – прадстаўнікі мяшчанскага саслоўя, шляхты і сялян[3].

Уведзенае як афіцыйная рэлігія на Берасцейскім саборы 1596 г.[4], уніяцтва ўяўляла сабою своеасаблівы сімбіёз праваслаўя і каталіцызму. Гэтая канфесія, падпарадкаваная Рыму, захоўвала, аднак, праваслаўную абрадавасць. Як адзначае Т. Ліхач, «святары грэка-каталіцкага абраду суб'ектыўна адчувалі сябе наследнікамі шматвяковых традыцый грэчаскай літургікі, засвоеных беларуска-ўкраінскай царквой. Яны старанна дбалі пра захаванне важнейшых,

[1] *Dadiomova O.* Materiały do historii burs muzycznych na terenie współczesnej Białorusi... С. 22-24.

[2] Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі. – Ф. 1924. – Спр. 6-17.

[3] Канфесіі на Беларусі (канец XVIII – XIX ст.) / аўт.-склад.: В. Грыгор'ева, У. Завальнюк і інш.; навук. рэд. У. Навіцкі. – Мінск, 1998. – С. 5.

[4] Царкоўная унія паміж праваслаўнай і каталіцкай канфесіямі была заключана яшчэ ў 1439 г. на Фларэнтыйскім саборы, аднак інтэнсіўнае распаўсюджванне ўніяцтва ў Беларусі пачалося пасля Брэсцкай уніі 1596 г.

на іх погляд, асаблівасцей праваслаўнай набожнасці, што цалкам адпавядала ўстаноўчым дакументам, прынятым праваслаўнымі іерархамі пры заключэнні уніі з Рымам у 1596 г.»[1].

Амбівалентнасць уніяцкай канфесіі, натуральна, адбівалася як на яе дзейнасці ў галіне музычнай культуры, так і на фарміраванні пэўных з'яў гэтай культуры. Музычная творчасць, што развівалася ва ўлонні Уніяцкай царквы, мела двухадзіную накіраванасць. З аднаго боку, у музыцы ўніяцкага набажэнства доўгі час працягвала жыццё і пашыралася ўласна праваслаўная музычная плынь. Аб гэтым сведчаць рукапісы і нотныя выданні Уніяцкай царквы – асмагласнікі, актоіхі і ірмалагіёны, у пабудове і музычнай стылістыцы якіх увасобіліся рысы ўсходнерускай (беларускай) праваслаўнай абрадавасці. Прыкладам такога роду з'яўляецца Жыровіцкі ірмалой 1649 г., створаны ва ўніяцкім Свята-Успенскім Жыровіцкім манастыры (з 1613 г. ён належаў ордэну бызыльянаў)[2]. У гэтым сэнсе Уніяцкая царква спрыяла захаванню мясцовых праваслаўных традыцый і працягу іх жыцця ў складаных канфесіянальных умовах. З другога боку, у музычным афармленні ўніяцкага набажэнства з цягам часу (асабліва пасля сабору 1720 г.) праявілася тэндэнцыя лацінізацыі. Яе крыніцамі маглі быць як інавацыі ва ўласна праваслаўнай музыцы (а яна пасля ніканаўскай рэформы дапоўнілася многімі ўзорамі ператэкставаных каталіцкіх мелодый і свецкіх класічных твораў)[3], так і моцны ўплыў каталіцызму, з якім ва ўніятаў былі агульныя веравызнальныя асновы, адзіны цэнтр падпарадкавання, агульныя адукацыйныя ўстановы для клірыкаў і інш. Найбольш інтэнсіўна насычалася каталіцкімі элементамі, верагодна, прарымскі арыентаванае базыліянскае адгалінаванне ўніяцтва. Пра гэта сведчаць, у прыватнасці, рукапісныя нотныя каталогі Жыровіцкага манастыра, у якіх пазначаны лацінскія месы, гімны і іншыя творы[4].

[1] *Ліхач Т.* Уніяцкія ірмалоі XVII стагоддзя: праблемы натацыі // Беларускае музыказнаўства – 2000: матэрыялы IX Навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай. – Мінск, 2001. – С. 105.

[2] *Смыкоўская І.* Тэксталагічныя і кампазіцыйныя асаблівасці цыкла 15 антыфонаў службы Святых Страсцей Госпада нашага Ісуса Хрыста па Жыровіцкім ірмалоі 1649 г. // Весці БДАМ. – 2005. – № 6. – С. 13-20.

[3] *Ліхач Т.* Лацінская гімнаграфія ў літургічнай практыцы уніяцкай царквы // Музычная культура Беларусі: Пошукі і знаходкі: матэрыялы VII Навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай. – Мінск, 1998. – С. 159-171.

[4] Архив Санкт-Петербургского отделения Института истории Российской академии наук (РАН). – Ф. к-52. – Оп. 1. – Д. 296. – Л. 1 об. – 2.

Уплыў каталіцкай музычнай традыцыі адлюстраваўся і ў выкарыстанні інструментальнай (перш за ўсё арганнай) музыкі ва ўніяцкім набажэнстве. Пра гэта гаворыць наяўнасць у Супрасльскім, Жыровіцкім і Полацкім уніяцкіх храмах і манастырах арганаў і інструментальных капэл[1]. Аб распаўсюджванні інструментальнай музыкі ва ўніяцкім асяроддзі сведчыць і Астрамечаўскі (Ягелонскі) рукапіс, у якім прадстаўлены творы для аргана і іншых інструментаў[2].

Заходнія ўплывы адлюстраваліся і ў паралітургічных творах – рукапісных і друкаваных уніяцкіх багагласніках, якія выкарыстоўваліся (таксама як і багагласнікі праваслаўныя) у пазахрамавым асяроддзі. Узорамі для гэтых зборнікаў паслужылі пратэстанцкія і каталіцкія канцыяналы. У некаторыя багагласнікі трапілі кананічныя каталіцкія напевы Dies Irae, Te Deum Laudamus і інш. Нездарма ў суправаджэнні літургічных і паралітургічных дзей, што адбываліся ў беларускіх гарадах, разам маглі ўдзельнічаць музыканты як уніяцкіх, так і каталіцкіх храмаў. Верагодна, падчас такіх урачыстасцей яны выконвалі агульныя для абедзвюх канфесій музычныя творы. Зрэшты, захаваліся звесткі пра ўключэнне ва ўніяцкі пазахрамавы рэпертуар і праваслаўных песнапенняў[3]. Цікава, што ўніяцкія багагласнікі змяшчалі таксама песні і канты ў народным духу, што выконваліся як акапэльна, так і ў суправаджэнні арганаў[4].

Увогуле ў сваёй місіянерскай дзейнасці ўніяцтва арыентавалася на самыя шырокія колы вернікаў. Магчыма, таму ў сваіх выданнях уніяты імкнуліся да выкарыстання беларускай мовы. Аб гэтым сведчаць рукапісныя зборнікі, у якіх прадстаўлены беларускамоўныя тэксты духоўных песень (хутчэй за ўсё, кантаў), добра вядомых у свой час[5].

Уніяцкая царква аказвала пэўны ўплыў і на развіццё такіх істотных сфер музычнай культуры, як музычная адукацыя і выха-

[1] *Ліхач Т.* Музычнае мастацтва уніяцкай царквы // Віцебскі сшытак. – 1996. – № 2. – С. 13.

[2] *Неўдах У.* Cantantibus organis... – С. 58-62; *Выграненка Р.* Некаторыя асаблівасці інструментальнай музыкі эпохі барока на беларускай зямлі // Музычная культура Беларусі: Пошукі і знаходкі: матэрыялы VII Навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай. – Мінск, 1998. – С. 111-120.

[3] *Ліхач Т.* Музычнае мастацтва уніяцкай царквы... – С. 16.

[4] *Пікарда Г. дэ.* Царкоўная музыка на Беларусі (989 – 1995). – Мінск, 1995. – С. 29.

[5] *Мальдзіс А.* На скрыжаванні славянскіх традыцый: літаратура Беларусі пераходнага перыяду (другая палова XVII – XVIII ст.). – Мінск, 1980. – С. 290-294.

ванне. Як і каталікі, уніяты ўтрымлівалі музычныя бурсы, дзе хлопчыкі з незаможных сем'яў набывалі прафесію музыканта. Вядома, напрыклад, што такая бурса дзейнічала пры Жыровіцкім базыліянскім манастыры[1]. Тут жа існавала і нотная бібліятэка, збор якой уключаў рэлігійныя і свецкія творы[2]. Апошнія, магчыма, гучалі падчас канцэртаў, у якіх удзельнічалі бурсакі і іх выкладчыкі.

У часы барока Беларусь заставалася адным з важнейшых у Еўропе асяродкаў іудзейскага веравызнання. Яго асноўным цэнтрам у кожным горадзе і мястэчку была сінагога, якая адначасова з'яўлялася галоўным ачагом захавання і распаўсюджвання музычна-літургічных канонаў. Увогуле, як сведчаць гістарычныя крыніцы і сучасная практыка сінагагальнай службы, музыка займала ў ёй вялікае месца. Звычайна гэта быў спеў кантара (хазана), які падтрымліваўся хорам. Вядома таксама, што кантары не заўсёды захоўвалі ў нязменнасці старажытныя традыцыі сінагагальнай музыкі, якая ўзбагачалася элементамі іншаканфесіянальнага і нават свецкага паходжання. Паколькі гэтыя з'явы былі характэрны для сінагагальнай музыкі ўвогуле, можна меркаваць, што яны мелі месца і ў Беларусі. Аб гэтым ускосна сведчаць выявы беларускіх народных і прафесійных інструментаў, якія захаваліся на фрэсках Слонімскай сінагогі[3].

Відавочна, такім чынам, што ў эпоху барока Беларусь заставалася надзвычай багатым на музычна-канфесіянальныя традыцыі гісторыка-культурным арэалам, у якім гэтыя традыцыі не толькі суіснавалі, але і ўзаемаўплывалі і ўзаемаўзбагачаліся ў непасрэдных і апасродкаваных кантактах.

Музычныя помнікі

Агляд помнікаў тагачаснага рэлігійнага і свецкага музычнага мастацтва Беларусі дазваляе меркаваць, што некаторыя з іх (пераважна аўтарскія) увасабляюць стылявыя рысы высокага барока. Апошнія адлюстраваліся і ў змесце кампазіцый, адзначаных яркімі, эмацыянальна-прыўзнятымі, драматычна-напружанымі сакральнымі вобразамі, і ў іх музычнай мове, якая ўтрымлівае прыметы

[1] Архив Санкт-Петербургского отделения Института истории РАН. – Ф. к-52. – Оп. 1. – Д. 228. – Л. 16.

[2] Архив Санкт-Петербургского отделения Института истории РАН. – Ф. к-52. – Оп. 1. – Д. 296. – Л. 1об.-2.

[3] *Назіна І.* Старажытнабеларускі жывапіс як крыніца інструментазнаўчай інфармацыі // Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя даследаванні. – Мінск, 1984. – С. 52-55.

барочнага пісьма – такія, як фактурная насычанасць, канцэртаванне, выкарыстанне генерал-баса і г. д. Гэтыя рысы характэрны, у прыватнасці, для твораў А. Рагачэўскага[1], М. Дылецкага, Ж. Ляўксміна[2], М. Скакі[3], С. Берэнта[4], М. Крэчмара[5].

Надзвычай паказальна ў гэтым плане ўвага музыкантаў да разгорнутых поліфанічных (у тым ліку шматхорных) кампазіцый,

[1] Рагачэўскі Андрэй (Андрэй з Рагачова) – арганіст і кампазітар, які працаваў у Нясвіжы ў першай палове XVII ст.

[2] Ляўксмін Жыгімонт (1596 – 1670) – буйны ўсходнееўрапейскі вучоны-тэолаг, філолаг і музыкант. Выхаванец Полацкага калегіума і Віленскай езуіцкай акадэміі, ён працаваў у Полацку (1629 – 1631), Нясвіжы (1631 – 1635), а ў 1635 г. быў запрошаны на пасаду прафесара той жа Віленскай акадэміі, дзе неўзабаве атрымаў навуковую ступень доктара тэалогіі. У 1655 – 1657 гг. яму была прапанавана пасада прарэктара Акадэміі. Некаторы час Ляўксмін выкладаў таксама ў Бранеўскім калегіуме, а ў 1644 – 1645 і 1650 гг. ён быў абраны адпаведна прарэктарам і рэктарам Полацкага калегіума. Працаваў таксама ў Пінску, але большую частку свайго творчага жыцця правёў у Вільні. Ляўксмін набыў аўтарытэт аднаго з самых кампетэнтных знаўцаў тэалогіі, філалагічных навук і рыторыкі. Вучоны з еўрапейскім імем, чые навуковыя працы і падручнікі па тэорыі музыкі, філасофіі і тэалогіі выдаваліся ў Мангейме, Кёльне, Вене, Празе, Вільні, Ляўксмін аказаў дзейсны ўплыў і на развіццё культуры Беларусі.

[3] Скакі Марка (1602 – 1662 ці 1685) – італьянскі кампазітар, прыдворны капельмайстар караля Рэчы Паспалітай Уладзіслава IV Вазы. Аўтар мес, матэтаў, мадрыгалаў, опер (у тым ліку пастаўленых у Вільні), тэарэтычных прац.

[4] Берэнт Сымон (1585 – 1649) – музыкант і выкладчык. Нарадзіўся ў Прусіі, з 1600 г. працаваў у Рэчы Паспалітай. Вядома, што Берэнт вучыўся, а потым некаторы час выкладаў у езуіцкім калегіуме ў Браневе, пасля чаго заступіў на пасаду прыдворнага музыканта канцлера Альбрэхта Радзівіла і прынца Аляксандра Вазы. Берэнт пакінуў вялікую музычную спадчыну, аднак да нас дайшлі толькі звесткі пра яго васьмігалосыя харавыя творы, якія, напэўна, выконваліся падчас набажэнстваў і розных урачыстасцей.

[5] Крэчмер Марцін (1631 – 1696) – рэлігійны дзеяч, тэолаг і музыкант. Нарадзіўся ў Лідзбаргу Вармінскім (Польшча). Тэалагічную адукацыю атрымаў у Аўстрыі, з 1660-х гг. выкладаў у езуіцкіх калегіумах Кракава, Познані, Варшавы і іншых гарадоў. У 1650 і 1678 – 1688 гг. жыў у Вільні. Тут ён стаў магістрам філасофіі і свабодных мастацтваў, доктарам тэалогіі, багаслоўя і кананічнага права. У Віленскай акадэміі выкладаў логіку, фізіку, метафізіку і займаў пасаду падканцлера гэтай навучальнай установы. Пасля 1688 г. Крэчмер паступае на працу ў якасці паверанага ў юрыдычных справах да вармінскага біскупа Е. Збонскага.

Творчая дзейнасць музыканта, відавочна, была звязана перш за ўсё з педагагічна-тэалагічнай галіной. Крэчмер – аўтар шэрагу літургічных твораў: матэтаў, мес, канцэртаў, а таксама святочных кантат і музыкі да школьных пастановак. Мяркуючы па захаваных узорах яго творчасці, ён умела валодаў поліфанічнай тэхнікай і працаваў у рэчышчы еўрапейскага барока.

якія цалкам адпавядаюць барочнай жанрава-стылявой парадыгме. Яе адлюстроўваюць, у прыватнасці, матэт і канцона А. Рагачэўскага, прыдворнага арганіста Альбрыхта Станіслава Радзівіла. Захаваны ў табулатуры з 1630-х гг. харавы дзевяцігалосы матэт «Crucifixus surrexit» дэманструе яскравае ўвасабленне барочных традыцый як у вобразна-змястоўным, так і кампазіцыйна-тэхнічным плане. Велічны і ўзвышаны, эмацыянальна насычаны, ён мае рэфрэнную структуру, якая падкрэслівае кантрастныя супастаўленні вобразаў і тэматычных утварэнняў. Аўтар шырока выкарыстоўвае тэхніку харавога канцэртавання, імітацыйныя прыёмы. У канцоне гэтага аўтара ўвасоблены ўсе асноватворныя прыметы барочнай фугі. Чатырохгалосая аднатэмная кампазіцыя, аднак, дастаткова лаканічная, што надае ёй асобую напружанасць і канцэнтраванасць.

Найбольш яскравымі прыкладамі высокага барока ў айчынным музычным мастацтве з'яўляюцца харавыя канцэртны М. Дылецкага, што належаць некалькім народам і сталі выдатнымі помнікамі славянскага барока[1].

Як адзначалася, падмурак творчай дзейнасці Дылецкага быў закладзены яшчэ ў віленскія гады яго жыцця. Менавіта ў сталіцы беларуска-літоўскай дзяржавы ён пазнаёміўся з многімі дасягненнямі еўрапейскага музычнага мастацтва, з музычнымі і музычна-тэарэтычнымі працамі вядучых кампазітараў. Тонкі і дасведчаны знаўца рознаканфесіянальных музычных традыцый, акумуляраваных у віленскім асяроддзі, Дылецкі майстэрскі ўвасобіў у сваёй творчасці жанр харавога канцэрта, традыцыі якога ішлі ад Дж. Габрыэлі і Т. Шуца да Я. Ружыцкага і М. Мяльчэўскага. Пры гэтым і ў тэорыі, і ў практыцы шматгалосага (партэснага, падзеленага на партыі) спеву само паняцце канцэрта Дылецкі трактуе перш за ўсё як асобы, канцэртуючы тып выкладання матэрыялу і выканання музыкі, у якім найбольш істотным з'яўляецца папераменнае гучанне галасоў. У творчай жа трактоўцы партэснасці кампазітар падкрэслівае асноватворныя прынцыпы шматгалосся, ужо вядомыя і зацверджаныя на той час у Польшчы, Украіне і Беларусі, але яшчэ пакуль новыя для Расіі[2].

---

[1] Сучасныя публікацыі: *Дилецкий Н.* Хоровые произведения / сост., ред., вступ. ст. и коммент. Н. Герасимовой-Персидской. – Киев, 1981; Партесні концерти XVII – XVIII ст. – Київ, 2006. Усебаковы аналіз канцэртаў прадпрыняты ў працах: *Герасимова-Персидская Н.* Партесный концерт в истории музыкальной культуры. – М., 1983; *Яна ж.* Русская музыка XVII века – встреча двух эпох. – М., 1994.

[2] *Корній Л.* Історія української музики: в 2 т. – Київ; Харків; Нью-Йорк, 1996 – 1998. – Т. 1. – С. 225-226.

У харавых канцэртах Дылецкага – і разгорнутых (такіх, як «Уваскрэсенскі канон»), і больш кампактных – яскрава ўвасабляюцца рысы барочнага стылю. Перш за ўсё – дынаміка і кантрастнасць вобразных пераўтварэнняў, якія адкрываюць дыяметральна супрацьлеглыя, але адзіныя ў сваёй сакральнай узнёсласці вобразна-семантычныя сферы: ад трыўмфальна-лікуючай, велічна-панегірычнай, напружана-патэтычнай і нават трагедыйнай да пранікнёна-лірычнай. Характэрнымі для барочнага пісьма з'яўляюцца і тэмбрава-каларыстычныя эфекты, музычна-рытарычныя прыёмы, яркая дэкаратыўнасць. Разам з тым у творах прыметна апора на «вандруючыя» інтанацыі бытавой музыкі, перш за ўсё славянскіх кантаў. Ладагарманійную аснову канцэртаў утварае арганічная еднасць новай на той час мажора-мінорнай сістэмы з традыцыйнай мадальнасцю, пазначанай пераменнасцю і танальнай дэцэнтралізаванасцю. Канцэртам таксама ўласціва спалучэнне вертыкальна-гарманійнага і поліфанічнага пісьма імітацыйнага тыпу. У цэлым мастацкія якасці харавых канцэртаў Дылецкага робяць іх не толькі велічнымі помнікамі сваёй эпохі, але і актуальнымі для ўсіх часоў мастацкімі шэдэўрамі.

Побач з узорамі высокага барока ў айчыннай музыцы існавала і шырокае кола з'яў – рэпрэзентантаў барока «нізавога». Да іх адносяцца творы бытавых песенна-танцавальных жанраў, перш за ўсё масіў кантаў, вельмі розных па сваёй жанравай спецыфікацыі[1].

Кант (ад cantus – спеў) – бытавая харавая акапэльная песня свецкага (уласна кант) і рэлігійнага (псальма) зместу. Для кантаў характэрны трохгалосы выклад (без суправаджэння) з паралельным рухам верхніх галасоў і басовым голасам, які выконвае функцыю гарманійнай асновы; перыядычнасць і сіметрычнасць структуры з дакладным афармленнем кадансаў; апора на мажора-мінорную сістэму і гарманійнае мысленне; наяўнасць формульных папевак і зваротаў, што пераходзяць з твора ў твор. Для кантаў уласцівы вельмі гнуткія суадносіны паміж музычным і паэтычным кампанентамі: адзін напеў мог бытаваць з рознымі тэкстамі, а пэўны тэкст меў некалькі варыянтаў музычнага ўвасаблення.

Духоўныя канты былі вядомы ў Беларусі з XV ст.; свецкія – з пачатку XVII ст. У гэты час яны з'яўляюцца і на Украіне, пазней –

---

[1] Падрабязна пра канты гл.: *Костюковец Л.* Кантовая культура в Белоруссии…; *Яна ж.* Стилистика канта и ее претворение в белорусской народной песне...; *Яна ж.* Характеристика канта. Новый подход к его исследованию // Весці БДАМ. – 2006. – № 8. – С. 4-10.

у Расіі[1]. Іх стваралі ў брацкіх школах і бурсах, семінарыях і манастырах шкаляры, бурсакі, семінарысты, студэнты, выкладчыкі, братчыкі, манахі, царкоўныя дзеячы, паэты, артысты, музыканты і іншыя прадстаўнікі адукаванай часткі насельніцтва. Канты бытавалі не толькі ў асяроддзі мяшчан, але і ва ўсіх іншых колах насельніцтва, сярод прадстаўнікоў розных веравызнанняў. Выконваліся яны часцей за ўсё на святы: Каляды, Вялікдзень, вяселле, дні нараджэння і г. д. Канты суправаджалі таксама спектаклі школьнага тэатра і батлейкі. Многія з іх набылі шырокую папулярнасць і пачалі бытаваць у вуснай музычнай практыцы.

Генэзіс канта – у старажытнай гімнатворчасці, архаічных славільных песнапеннях. Прататыпамі кантаў былі таксама гусіцкія гімны, песні з рэфармацыйных зборнікаў, пратэстанцкіх канцыяналаў і інш[2]. Славянскі кант увабраў у сябе і рысы знаменнага распеву, а таксама больш позніх з'яў – ад пратэстанцкага харала і гусіцкіх песнапенняў да танцавальнай музыкі. Характэрнай для кантавай культуры з'яўляецца таксама яе сувязь з фальклорам. «Канты, – адзначае даследчыца беларускіх кантаў Л. Касцюкавец, – гэта музычна-паэтычныя творы бытавой культуры, што займае прамежкавае становішча паміж прафесійнай і народнай»[3].

Большасць беларускіх кантаў, што дайшлі да нашых часоў, засталіся ананімнымі, аднак вядомы і ўзоры, звязаныя з імёнамі выдатных беларускіх асветнікаў. Перш за ўсё – з імем Сімяона Полацкага, вершы якога сталі асновай як для беларускіх, так і для рускіх кантаў (аўтарства музыкі апошніх належыць В. Цітову). Вядомы таксама кант «Даруй пакой» Афанасія Філіповіча – слыннага беларускага праваслаўнага дзеяча[4]. Шэраг кантаў належыць беларуска-рускаму кампазітару Герману[5], а таксама беларуска-ўкраінскім аўтарам – Феафану Пракаповічу і Епіфанію Славінецкаму. Апошні – ураджэнец Беларусі, які працаваў на Украіне і ў Расіі, праславіўся як выдатны вучоны, філолаг і багаслоў, быў аўтарам многіх вядомых у славянскім свеце кантаў, у тым ліку славутага «Радуйся, радасць».

---

[1] Як адзначае Л. Касцюкавец, «культура псальм і кантаў беларуска-украінскай традыцыі была ўспрынята Расіяй, канты і псальмы якой складаліся ўжо па гатовым узоры» (*Костюковец Л.* Характеристика канта... – С. 7).
[2] *Костюковец Л.* Характеристика канта... – С. 4.
[3] Там жа. – С. 5.
[4] *Костюковец Л.* Кантовая культура в Белоруссии... – С. 37-38.
[5] *Костюковец Л.* Герман – поэт и композитор (из истории белорусской музыки XVII века) // Беларуская музыка: Гісторыя і традыцыі: зб. навук. арт. / склад. В. Антаневіч. – Мінск, 2003. – С. 188-204.

Л. Касцюкавец вылучае тры асноўныя этапы эвалюцыі канта. Для першага (XV – першая палова XVI ст.) характэрна засваенне традыцый заходнееўрапейскай прафесійнай і бытавой танцавальнай музыкі, знаменнага распеву, усходнеславянскай народнапесеннай творчасці, лацінскай паэзіі, выпрацоўка першапачатковых стылістычных прымет. Другі (другая палова XVI – XVIII ст.) адзначаны станаўленнем і замацаваннем стылістыкі беларуска-ўкраінскай традыцыі, пашырэннем свецкага канта. Трэці этап «звязаны з XVII і XVIII ст. і з'яўленнем уласна рускага канта»[1].

У XVII – першай палове XVIII ст. кантавая культура ўжо склалася ва ўсёй сваёй відавой і тэматычнай разнастайнасці. Застольныя і панегірычныя, любоўныя і пантэістычныя, гімнічныя і славільныя, гістарычныя і філасофскія, жартоўныя і сатырычныя, а таксама пакаянныя, пасійныя, калядныя і іншыя канты суправаджалі самыя розныя падзеі ў жыцці насельніцтва Беларусі і сталі «своеасаблівай энцыклапедыяй чалавечага жыцця з усімі яе праблемамі, у яе эвалюцыі, а таксама ў кантэксце канкрэтных гістарычных эпох»[2]. У сваёй змястоўна-стылявой аснове кант пераварае пераважна барочныя традыцыі. Паводле меркавання Л. Касцюкавец, «беларускія канты вылучаюцца сваёй яркай нацыянальнай самабытнасцю, непасрэднай блізкасцю да народнай песеннай і інструментальнай творчасці»[3].

Сярод жанрава-тэматычных разнавіднасцей кантаў вылучаецца корпус лірычных твораў, адзначаных асобым эмацыянальным святлом, адухоўленасцю, яркай вобразнасцю і разам з тым стрыманасцю і цнатлівасцю. У лірычных кантах прыметна сувязь з танцавальнай музыкай, як заходнееўрапейскай, так і славянскай – паванай, сэрай, сарабандай, мазуркай, полькай, паланэзам, казачком і інш.[4]

Гімнічныя і гістарычныя канты сузіральна-паглыбленыя і строга-ўзвышаныя. Для міфалагічных і навігацыйных уласцівы яркая відовішчнасць і вобразнасць. Жартоўныя канты адрозніваюцца вялікай разнастайнасцю эмацыянальна-вобразных адценняў – ад тонкага гумару да вострага гратэску. Студэнцкія канты (створаныя, хутчэй за ўсё, у асяроддзі шкаляроў) таксама пазначаны мяккім гумарам і афарбаваны ў лірычныя тоны.

Вялікая колькасць кантаў прысвечана рэлігійнай тэматыцы. Гэтыя духоўныя канты-псальмы выконваліся як падчас набажэн-

---

[1] *Костюковец Л.* Характеристика канта... – С. 9.
[2] Там жа. – С. 5.
[3] Беларускія канты: зборнік / уклад. Л. Касцюкавец. – Мінск, 1992. – С. 4.
[4] Там жа.

ства, так і па-за храмам і фактычна ўяўлялі сабой паралітургічную з'яву. Цесна знітаваныя з сакральнай прасторай, яны разам з тым утваралі вялікі масіў бытавой музыкі свайго часу. Асабліва шырокае распаўсюджанне атрымалі псальмы ў XVII – першай палове XVIII ст., калі яшчэ не распачаўся рух выцяснення духоўных кантаў свецкімі. Як разнавіднасць канта, псальмы нясуць у сабе асноўныя прыметы гэтага жанру, які ў XVII ст. зазнаў адчувальную эвалюцыю ў кірунку пашырэння змястоўнай сферы, узбагачэння сродкаў выразнасці і ўзбуйнення формы.

Сярод найбольш папулярных псальмаў былі евангельскія, прысвечаныя Нараджэнню Хрыста (псальмы-калядкі), жыццю, пакутам і Уваскрэсенню Збавіцеля, а таксама Дзеве Марыі і святым Мікалаю, Паўлу, Стэфану і інш.[1] Усе ўзоры вылучаюцца багаццем і ўзвышанасцю вобразнага зместу, прастатой і даступнасцю музычнай мовы. Калядныя псальмы асабліва ўрачыстыя і ўзнёслыя, у іх пануе лікуюча-панегірычны настрой. Пасійныя ж маюць, натуральна, іншы, узвышана-драматычны і трагічны змест. Творы аб Дзеве Марыі і святых пакутніках прасякнуты тонкім лірызмам і задушэўнасцю. Нарэшце, філасофска-маралізатарскія, пакаянныя псальмы, прысвечаныя тэме жыцця і смерці чалавека, адзінства ўсіх і кожнага перад тварам Страшнага Суда, маюць экзістэнцыяльнае адценне і гранічна моцную эмацыянальную напружанасць.

З вялікай колькасці кантавых узораў асаблівую цікавасць даследчыкаў розных краін выклікае зборнік «Куранты» (1733), які захаваўся ў аддзеле рукапісаў Пушкінскага дома (Санкт-Пецярбург)[2]. Рукапіс «Курантаў» уключае 4 сшыткі, у якіх прадстаўлены пераважна канты з нотамі, запісаныя квадратнай лінейнай натацыяй. Большасць з іх мае трохгалосы выклад, хоць у зборніку ёсць таксама двух- і аднагалосыя творы. Тэксты песень напісаны на царкоўнаславянскай і змяшанай беларуска-ўкраінскай мове. Большасць нумароў «Курантаў» прысвечаны тэме кахання, здрады, расставання. Лірычная скіраванасць, верагодна, вызначыла саму назву зборніка: курантамі ў XVIII ст. называлі любоўныя песні, свецкія лірычныя канты, але часцей за ўсё – застольныя канты[3].

[1] *Костюковец Л.* Кантовая культура в Белоруссии... – С. 55-63.
[2] Сборник кантов на линейных нотах «Куранты» (1733) // Отд. рукописей ин-та русской литературы РАН. – Собрание В. Перетца. – Рукопись 229.
[3] Аб распаўсюджанні гэтай назвы ў славянскай музыцы сведчыць, у прыватнасці, збор «Куранты», захаваны ў бібліятэцы Дзяржаўнага гістарычнага музея ў Маскве (№ 2929) і датаваны 1760-мі гг. Творы з аналагічнай назвай бытавалі і на беларуска-польскім памежжы, на што ўказваюць некалькі нумароў з Астрамечаўскага (Ягелонскага) рукапісу. Увогуле ж у Рэчы Паспалітай

На адной са старонак зборніка ёсць запіс аб яго колішняй прыналежнасці купчысе Пратапопавай з г. Яраслаўля. Аднак сам музычны помнік уключае шмат поліэтнічных элементаў, якія дазваляюць гаварыць аб ім як аб агульным здабытку некалькіх славянскіх народаў. Невыпадкова ўжо з 20-х гг. XX ст. гэтым помнікам зацікавіліся даследчыкі розных краін, перш за ўсё рускія музыколагі М. Фіндэйзен, Ю. Келдыш і Т. Ліванава. Першае факсімільнае выданне «Курантаў» ажыццявілі англійскія славісты А. Макмілін і Ц. Дрэйдж у 1970 г.[1]

У кантэкст гісторыі беларускай культуры гэты рукапіс увёў беларускі літаратуразнаўца А. Мальдзіс[2]. Пытанні ж сувязей помніка з музыкай Беларусі былі вывучаны Л. Касцюкавец, якая адзначыла падабенства музычнага матэрыялу «Курантаў» з беларускімі кантамі. Цікава, што сярод музычных узораў зборніка ёсць дакладныя аналагі беларускіх кантаў. Так, № 7 «Курантаў» з'яўляецца шырока вядомым на беларускіх землях кантам «Реченьки и быстронки»[3].

Цесна знітаваны з беларускай традыцыяй і іншы буйны помнік славянскага мастацтва – «Псалтыр рыфматворная» (пасля 1682 г.), тэкст якой належыць Сімяону Полацкаму, а музыка – В. Цітову. Як паказалі даследаванні, беларусізмы ўтрымліваюцца не толькі ў славесным, але і ў музычным тэксце твора, што захоўвае сувязь з беларускім знаменным распевам і танцавальнай музыкай, распаўсюджанай у Беларусі[4].

Шмат беларускіх кантаў (як духоўных, так і свецкіх) захавалася і ў рукапісным зборніку (Дзяржаўны гістарычны музей Расіі,

курантамі называлі застольныя песні, якія таксама мелі назву «тосты» і «віваты». Гл. пра гэта: *Gołos J.* Polsko-rosyjskie kontakty muzyczne w muzyce świeckiej do końca XVIII w. // Polsko-rosyjskie miscellanea muzyczne. – Kraków, 1967. – S. 22.
[1] *McMillin A., Drage C.* Curanty: an unpublished Russian Song-Book of 1733 // Oxford Slavonic Paper. – 1970. – Vol. VIII. – P. 1-31.
[2] *Мальдзіс А.* На скрыжаванні славянскіх традыцый... – С. 96.
[3] Зборнік «Куранты» прыцягнуў увагу сучаснага беларускага кампазітара В. Капыцько, які стварыў на яго аснове маштабную аўтарскую кампазіцыю з аднайменнай назвай.
[4] *Касцюкавец Л.* Псальма // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. – Т. 4. – Мінск, 1987. – С. 408; *Яна ж.* Стилистика канта и ее претворение в белорусской народной песне...; *Сидорович Л.* Псальмы на тексты «Псалтири царя Давида» Симеона Полоцкого из нотных рукописных памятников XVII – XIX веков. – Новополоцк, 2010. – 220 с.; *Яна ж.* «Рифмотворная псалтирь» Симеона Полоцкого и Василия Титова. Тексты. Расшифровка и редакция. Исследование. – Новополоцк, 2003. – 424 с.

№ 3134), датаваным 1732 г.[1] Сярод змешчаных у зборніку духоўных кантаў, звязаных з культурай Беларусі, вылучаюцца кампазіцыі на вершы Сімяона Полацкага, а таксама разнастайныя псальмы-калядкі. З такіх твораў найбольш вядома псальма «Новый год бежит», самы поўны тэкст якой – беларускі[2]. Як адзначае Л. Касцюкавец, гэтая псальма «прыцягвала не толькі семінарыстаў, шкаляроў, духавенства, адукаваныя слаі насельніцтва. Яна шырока ўвайшла ў побыт гарадоў і сёл Беларусі»[3]. З беларускай традыцыяй звязаны і свецкія канты, змешчаныя ў рукапісе. Так, аналізуючы канты «Буря море раздымает» і «Щигол тугу мает», даследчыца звяртае ўвагу на факт іх фальклярызацыі і папулярнасці ў Беларусі[4]. Шмат якія творы, змешчаныя ў гэтым зборніку, знайшлі шырокае распаўсюджанне ў культурах розных славянскіх краін – Беларусі, Расіі, Украіны і Польшчы.

Захаваліся і іншыя ананімныя зборнікі XVII – першай паловы XVIII ст., якія змяшчаюць толькі паэтычныя тэксты (у асноўным лірычнага характару). Сярод іх ёсць шмат беларускамоўных узораў. Паводле высноў іх даследчыка А. Мальдзіса, «шырокую папулярнасць інтымная лірыка заваявала дзякуючы свайму свецкаму, зразумеламу для кожнага чалавека зместу, а таксама простай, блізкай да народнай песні форме. Любоўная песня не толькі спявалася. Яна была своеасаблівай “гульнёй” у пытанні і адказы. Пад яе словы танцавалі. Яна выконвалася на балях у магнатаў, “забавах” у дварах сярэдняй і дробнай шляхты, у салонах гараджан; адтуль яна пранікала ў вясковую карчму, на сялянскія вечарынкі»[5].

Музычны матэрыял такіх зборнікаў, як правіла, складалі агульнавядомыя канты. Л. Касцюкавец, гаворачы пра жартоўныя і дзіцячыя канты, падкрэслівае, што сам факт захаванасці іх паэтычных тэкстаў без музыкі ўжо сведчыць «не толькі аб іх папулярнасці, але і аб добрым веданні “людам паспалітым” мелодый гэтых кантаў»[6].

У цэлым, як адзначалася, у кантавай культуры адлюстраваліся істотныя рысы барочнага стылю: шматграннасць вобразна-семантычных вырашэнняў, відовішчнасць і алегарычнасць. Маючы выразныя лакальныя асаблівасці, непарыўна звязаныя з фальклорам,

[1] *Костюковец Л.* К истории рукописного сборника // Вопросы теории и истории музыки: сб. науч. тр. / гл. ред. К. Степанцевич. – Минск, 1976. – С. 205-230.
[2] Там жа. – С. 211.
[3] Там жа.
[4] Там жа. – С. 219.
[5] *Мальдзіс А.* На скрыжаванні славянскіх традыцый... – С. 97.
[6] Беларускія канты / уклад. Л. Касцюкавец... – С. 6.

канты сталі адной з вызначальных сфер фарміравання нацыянальнага беларускага мастацтва. Разам з тым, як носьбіты агульначалавечых, гуманістычных каштоўнасцей, як творы з вельмі шырокім колам этнаканфесіянальных крыніц і жанрава-стылявых універсалій, канты аб’ядналі культуры многіх краін і народаў, склаўшы падмурак музыкі «трэцяй прасторы», бытавой музыкі свайго часу і нават наступных эпох. У працэсе распаўсюджвання з захаду на ўсход кантавая культура рушылася з Беларусі і Украіны ў Расію, дзе набыла вельмі творчае, самабытнае пераўвасабленне (асабліва ў Пятроўскую эпоху) і таксама стала глыбока нацыянальнай з’явай.

У эпоху барока ў Беларусі працягваецца развіццё не толькі вакальнай, але і інструментальнай бытавой музыкі. Аб гэтым ускосна сведчаць звесткі аб тагачасных прыватнаўласніцкіх аркестрах-капэлах. У XVII ст. іх мелі вялікі пісар ВКЛ Казімір Ляон Сапега (сын канцлера Льва Сапегі) і мсціслаўскі кашталян Ян Агінскі[1]. У канцы XVII – першай палове XVIII ст. інструментальны ансамбль, у якім ігралі мясцовыя музыканты, утрымліваў мінскі ваявода Крыштаф Завіша. У 1730 – 40-я гг. капэлы мелі таксама віцебскі ваявода Марцыян Агінскі, літоўскі пісар Тадэвуш Агінскі, віцебскі кашталян Станіслаў Агінскі, бельскі староста Зыгмунд Домбскі, бельскі мечнік Стэфан Таркоўскі, літоўскі падканцлер Міхал Аляксандр Сапега і іншыя арыстакраты. У гэты час уласныя капэлы мелі і Радзівілы – Міхал Казімір у Нясвіжы і Геранім Фларыян у Слуцку[2].

Пры дварах магнатаў і вялікіх князёў у той час, як і раней, працавалі выдатныя музыканты. Напрыклад, пры велікакняжацкім двары дзейнічаў сусветна вядомы французскі лютніст-віртуоз Антуан Гало Д’Анжэр (памёр у Вільні ў 1747 г.). Гэты музыкант быў не толькі дасканалым выканаўцам, але і кампазітарам, са спадчыны якога захаваліся, на жаль, толькі асобныя ўзоры[3]. Вядомы і імёны мясцовых музыкантаў – Былінскі, Чэлатыцкі, Рудніцкі і інш., якія працавалі ў князёў і магнатаў Вялікага княства Літоўскага[4].

Што тычыцца ўзораў бытавой інструментальнай (а таксама і вакальнай) музыкі Беларусі XVII ст., дык найбольш рэпрэзентатыўным з іх з’яўляецца Астрамечаўскі (Ягелонскі) рукапіс № 127/56

[1] *Przybyszewska-Jarmińska B.* The History of Music in Poland... – S. 86-87.
[2] Больш падрабязна гл.: *Дадзіёмава В.* Музычная культура Беларусі XVIII стагоддзя... – С. 81.
[3] *Przybyszewska-Jarmińska B.* The History of Music in Poland... – S. 476.
[4] Там жа. – S. 67, 85.

(вядомы пад назвай «Полацкі сшытак»)[1]. У 1962 г. гэты рукапіс, дзякуючы старанням Мальдзіса, быў выклеены з вокладкі ўніяцкага малітоўніка, што захоўваўся ў Ягелонскай бібліятэцы (Кракаў). Некаторы час лічылася, што малітоўнік паходзіць з Полаччыны (адсюль яго першапачатковая назва), але ў выніку даследаванняў польскага музыказнаўцы Е. Голаса высветлілася берасцейскае (вёска Астрамечава) яго ўкладанне[2]. Існуе таксама і гіпотэза аб паходжанні рукапісу з Вярховічаў (Брэстчына)[3]. Зборнік неаднаразова прыцягваў увагу як польскіх, так і беларускіх даследчыкаў і шырока ўвайшоў у айчынную выканальніцкую практыку.

Нотны рукапіс налічвае 64 старонкі, утрымлівае 221 нотны фрагмент. Іх змест складаюць шматлікія танцы заходнееўрапейскага (бергамаска, павана, сарабанда) і славянскага (казачок, мазур, а таксама розныя танцы – папярэднікі паланэза) паходжання. Ёсць у зборніку і інструментальныя ансамблі, буйныя сольныя творы, у прыватнасці Фантазія для аргана кампазітара Пётры Жаляхоўскага, а таксама Канцона для дзвюх скрыпак. Па меркаванні беларускага даследчыка Р. Выграненкі, збор можна аднесці да пэўнага тыпу табулатур (так у XVII ст. называліся зборнікі музычных твораў незалежна ад спосабу іх натацыі), распаўсюджаных у еўрапейскай музычнай практыцы таго часу[4]. Творы запісаны заходнееўрапейскай і кіеўскай натацыямі на пяцілінейных радках[5]. Многія з іх з'яўляюцца суправаджэннем да вакальных партый. Адпаведна практыцы барочнага музіцыравання некаторыя інструментальныя нумары могуць спявацца, а вакальныя выконвацца на музычных інструментах. Сярод 60 вакальных твораў – папулярныя ў свой час рэлігійныя і свецкія лірычныя песні і канты. Толькі чатыры з іх маюць падтэкстоўкі, астатнія ўтрымліваюць інцыпіты (цытаты першых славесных радкоў) на лацінскай, польскай і царкоўнаславянскай мовах, што сведчыць аб шырокай вядомасці гэтых тэкстаў. У большасці выпадкаў даследчыкам удалося рэканструяваць поўныя тэксты і вызначыць іх аўтараў. Аказалася, што сярод вакальных твораў вылучаюцца рэлігійныя, пераважна з уніяцкага і каталіцкага ўжытку («Слава Духу Святому», «Божа, прыйдзеш», «Езус Хрысце», «Езус салодкі»), і свецкія – найчасцей лірычныя гарадскія – песні, надзвычай папулярныя ў свой час («Сардэчна дзяўчына», «Уражаны табой», «Цудоўная і вясёлая ўцеха», «Служыў табе доўга» – са зборніка XVII ст., «Дама», «Яшчэ сонца», «Каля вясёлага танца» – са зборніка XVI ст.). Тэксты некаторых песень належаць вядомым польскім і беларускім паэтам Мікалаю Шажынскаму, Яну Морштыну, Ежы Шлыхтынгу і інш. Большасць твораў – клавірнага тыпу выкладання, што наводзіць на думку аб прыналежнасці зборніка клавіцымбалісту ці арганісту, які выкарыстоўваў яго ў сваёй выканальніцай практыцы. Ягелонскі рукапіс мае вялікую пазнавальную і мастацкую каштоўнасць як захавальнік узораў бытавой музыкі свайго часу. Гэты помнік – яркае сведчанне творчага ўвасаблення ў Беларусі музыкі агульнаеўрапейскіх песеннатанцавальных жанраў, багацця і разнастайнасці рэпертуару мясцовых музыкантаў.

[1] Апублікаваны ў наступных выданнях: Muzyczne silva rerum z XVII wieku. Rękopis 127/56 Biblioteki Jagiellońskiej. – Kraków, 1970; Беларуская музыка XVI – XVII стагоддзяў / склад. Л. Касцюкавец. – Мінск, 1990.

[2] *Gołos J.* Nowe spojrzenie na rękopis 10002 BJ // Muzyka. – 1973. – № 3. – S. 128-129.

[3] *Антончык В.* Ягелонскі рукапіс. У працяг дыскусіі // Музычная культура Беларусі: перспектывы даследавання: матэрыялы XIV Навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай. – Мінск, 2005. – С. 117-121.

[4] *Выграненка Р.* Некаторыя асаблівасці інструментальнай музыкі эпохі барока на беларускай зямлі // Музычная культура Беларусі: Пошукі і знаходкі: матэрыялы VII Навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай. – Мінск, 1998. – С. 111.

[5] Гэтая сістэма запісу значна апярэджвае еўрапейскія табулатуры першай паловы XVII ст. (гл. пра гэта: *Выграненка Р.* Некаторыя асаблівасці інструментальнай музыкі эпохі барока... – С. 114).

Тэатральныя і паратэатральныя формы ў музычнай культуры

Важнымі ачагамі развіцця музыч69нага мастацтва Беларусі сталі школьныя тэатры, якія існавалі ў многіх навучальных установах – калегіумах і канвіктах – у Полацку і Магілёве, Гродне і Брэсце, Віцебску і Мсціслаўі, Нясвіжы і Мінску, Оршы і Жыровічах[1]. Гістарычныя вытокі школьнага тэатра бяруць пачатак ад сцэнічных пастановак гуманітарных школ Заходняй Еўропы (XII ст.), спек-такляў пратэстантаў і лацінскіх драм італьянскіх, аўстрыйскіх, французскіх калегіумаў (XVI – XVII стст.). У XVIII ст. школьныя тэатры дзейнічалі і ў розных рэгіёнах Усходняй Еўропы, у тым ліку ў Расіі, Літве, Польшчы, Украіне.

У Беларусі гэты від тэатра заснаваў ордэн езуітаў, які арганізаваў першыя школьныя пастаноўкі ў Нясвіжы (1586), Оршы (1610), Брэсце (1615), Бабруйску (1623), Пінску (1614), Навагрудку (1624), Гродне (1635), Дзярэчыне (1646), Мінску (1656), Магілёве (1680), Мышы (1660), Мсціслаўі (1630), Слуцку (1696), Жодзішках

[1] Падрабязна пра школьны тэатр і ролю ў ім музыкі гл.: *Барышев Г., Голикова Л.* Музыка в школьном театре Белоруссии XVI – XVIII вв. // Музыкальный театр Белоруссии: Дооктябрьский период. – Минск, 1990. – С. 83-138.

(1716). Пасля езуітаў школьныя спектаклі пачалі арганізоўваць і іншыя ордэны – дамініканцы, піяры, а таксама іншыя канфесіі – уніяцкая і праваслаўная[1].

У пачатку сваёй дзейнасці школьны тэатр езуітаў меў адкрыты характар і служыў сродкам прыцягнення да ордэна схізматыкаў. Аднак к XVIII ст. школьны тэатр набыў рысы элітарнасці: сярод яго гледачоў былі, галоўным чынам, прадстаўнікі шляхты і заможных гараджан, чые дзеці вучыліся ў калегіумах.

Спектаклі былі прымеркаваны да розных падзей: заканчэння навучальнага года, пачатку Велікоднага тыдня, масленіцы і інш. Як правіла, для масленічных і велікодных драм браліся сюжэты са Свяшчэннага Пісання, для канікулярных – са старажытнай гісторыі. Часцей за ўсё гэтыя спектаклі насілі дыдактычна-маралізатарскі характар.

У пастаноўках школьнага тэатра шырока ўжываліся як тыпова барочная агульназмястоўная мадэль, так і канкрэтныя сродкі яе ўвасаблення (алегорыя, арнаментыка, сімволіка, кантрастнае супастаўленне мастацкіх элементаў), што адбівалася і на музычным афармленні дзей.

Па сваёй сутнасці гэты тэатр быў не толькі і не столькі з’явай уласна мастацкай, колькі дыдактычна-выхаваўчай. Яго пастаноўкі далучалі моладзь да сусветнай гісторыі, прывівалі цікавасць да навукі і мастацтва, развівалі добры густ і выхоўвалі пэўныя маральныя якасці. Акрамя таго, на рэпетыцыях і спектаклях адкрываліся магчымасці практычна замацаваць навыкі, атрыманыя навучэнцамі падчас заняткаў рыторыкай, красамоўствам, паэтыкай і іншымі вучэбнымі прадметамі. Гэтаксама і выкананне імі музычных твораў на працягу спектакля было пэўным «гульнявым» увасабленнем навыкаў, атрыманых на музычных занятках.

Разам з тым у школьным тэатры, які быў і дыдактычнай, і мастацка-эстэтычнай з’явай, музыка мела не толькі выхаваўчае значэнне. Яна дапамагала ўзмацніць эмацыянальнае ўздзеянне відовішча, глыбей раскрыць яго вобразны змест. Музыка выконвала і пэўную драматургічную функцыю, узнікаючы на мяжы розных частак дзеі і ў найбольш адказных, кульмінацыйных момантах. Варта згадаць таксама, што дзеячы школьнага тэатра добра ўсведамлялі важнасць той ролі, якую адыгрывала музыка ў спектаклях. Невыпадкова яшчэ ў XVII ст. адзін з буйнейшых тэарэтыкаў

[1] Dramat staropolski: Od początków do powstania Sceny Narodowej: Bibliografia. – Wrocław, 1976. – T. 1. – Cz. II: Programy teatru pijarskiego oraz innych zakonów. – S. XXII.

школьнай сцэны М. Сарбеўскі спецыяльна пісаў у сваёй працы аб ролі музыкі і танца ў спектаклях[1].

Праграмы школьных тэатраў сведчаць і аб тым, што неабходнасць стварэння музычнага афармлення пастановак добра ўсведамлялі тагачасныя драматургі, якія шырока выкарыстоўвалі вакальную і інструментальную музыку ў разнастайных спектаклях. Паводле рэмарак, якія ўтрымліваюцца ў праграмах, відаць, што ў спектаклях гучалі спевы анёлаў, сірэн і німфаў. Гучалі таксама труба, ліра, паляўнічы рог. Акрамя таго, інструментальная музыка суправаджала танцы хлопцаў, саціраў і інш.[2] Вакальная і інструментальная музыка ўжывалася таксама ў інтэрмедыях і інтэрлюдыях, якія выконваліся паміж дзеямі школьных драм і парадзіравалі гэтыя дзеі. У інтэрмедыйныя эпізоды (а яны насілі пераважна народнажанравы, камедыйны характар) пранікалі элементы беларускага фальклору. Асабліва характэрна гэта было для часоў барока, аб чым сведчаць захаваныя літаратурныя помнікі[3]. Паказальна, што народнажанравыя інтэрмедыі ўключаліся ў пастаноўкі як каталіцкіх, так і ўніяцкіх і праваслаўных школьных тэатраў[4]. Побач з літаратурным фальклорам у інтэрмедыях выкарыстоўваўся і фальклор музычны. Пра гэта сведчыць інтэрмедыя «Ігра Фартуны», у якой гучала народная (ці стылізаваная пад народную) песня «Сідзіць сава на каліне», а таксама іншыя песні і танцы[5].

Значнае месца адводзілася музыцы і ў батлейцы[6] – старажытным тэатры лялек, які паказваў спектаклі на біблейскія, евангельскія тэмы. У пастаноўках гучала як вакальная, так і інструментальная музыка. Найважнейшыя сцэны, прасякнутыя рэлігійным зместам, агучваліся сакральнымі песнапеннямі і псальмамі, народнажанравыя ж інтэрмедыйныя фрагменты – народнымі мелодыямі. Музычныя нумары выконваліся і ў пачатку дзеі, настройваючы на пажаданае ўспрыманне, суправаджалі тыя ці іншыя эпізоды або даваліся паміж сцэнамі, адыгрываючы ролю своеасаблівых інтэрмедый, нарэшце завяршалі спектакль.

[1] *Барышев Г., Голикова Л.* Музыка в школьном театре Белоруссии XVI – XVIII вв... – С. 92.
[2] Dramat staropolski... – S. 77, 79, 81, 166, 174, 176, 227, 572.
[3] *Мальдзіс А.* На скрыжаванні славянскіх традыцый... – С. 166-205.
[4] Там жа. – С. 314, 316.
[5] Там жа. – С. 196, 205.
[6] Пра гэты від тэатра гл.: *Барышаў Г.* Батлейка. – Мінск, 2000; *Олейникова Э.* Музыкально-драматические формы фольклорного театра Белоруссии (скоморохи, батлейка, народная драма) // Музыкальный театр Белоруссии: Дооктябрьский период. – Минск, 1990. – С. 47-82.

У большасці пастановак XVI – XVII стст. музыка выкарыстоўвалася спарадычна і мела прыкладны характар. Аднак у гістарычным плане сам факт яе ўвядзення ў школьныя і батлеечныя спектаклі быў вельмі істотным. Так замацоўвалася традыцыя выкарыстання музыкі ў драматычнай дзеі і паступова рыхтавалася глеба для ўспрымання больш складаных музычна-сцэнічных форм і жанраў.

Што тычыцца ўласна оперна-балетнага тэатра, дык ён у той час яшчэ не набыў распаўсюджання ў Беларусі. Аднак вядома, што ў сталіцы Вялікага княства Літоўскага ўжо адбываліся як оперныя, так і балетныя імпрэзы. Так, у 1636 г. у Вільні пры двары Уладзіслава IV была пастаўлена опера (dramma per musica) «Андрамеда», а ў 1644 г. – «Выкраданне Алены» на лібрэта Вірджыніа Пучытэлі з музыкай Марка Скакі[1]. Балетныя спектаклі прайшлі ў Вільні ў 1643 і 1644 гг.[2] Існуюць таксама звесткі, што оперная пастаноўка адбылася і ў Гродне ў 1678 г. у сувязі з пасяджэннямі дзяржаўных улад[3].

Надзвычай характэрнай з’явай эпохі барока былі не толькі тэатральныя, але і паратэатральныя формы культуры. Найбольш рэпрэзентатыўнымі з іх сталі грандыёзныя рэлігійныя ўрачыстасці – паратэатральныя дзеі, якія разгортваліся на вуліцах і плошчах беларускіх гарадоў і мястэчак у святочныя дні царкоўнага календара з нагоды шматлікіх аказіянальных урачыстасцей – увядзення ў храм абразоў, імянінаў, шлюбаў, візітаў у гарады каранаваных ці знатных асоб, пахаванняў магнатаў і г. д.[4] Месцамі правядзення публічных рэлігійных цырымоній станавіліся тыя цэнтры, у якіх меліся найбольш буйныя храмы, кляштары і навучальныя ўстановы, а таксама рэзідэнцыі ўплывовых магнатаў: Віцебск, Полацк, Орша, Магілёў, Мінск, Бабруйск, Жыровічы, Пінск, Гродна, Бялынічы, Нясвіж, Слуцк, Мір, Слонім, Шклоў, многія іншыя прыватнаўласніцкія і каралеўскія гарады і мястэчкі. У Беларусі, як і ў іншых рэгіёнах Еўропы, паратэатральныя дзеі былі яркімі феноменамі барочнай эпохі, з характэрнымі для яе маштабнасцю, эмацыянальнай напружанасцю і яркай вобразнасцю, цягай да эфектаў і сінтэзу мастацтваў.

Музыка займала значнае месца ў такіх цырымоніях. Гучанне хору, вакальна-інструментальных капэл ці асобных музычных інструментаў, якія суправаджалі рух шэсця ці аздаблялі найбольш драматургічна важныя моманты дзей, надавала ім асобую рэпрэзентатыўнасць, урачыстасць і ўзнёсласць. Як правіла, у час агульнагарадскіх цырымоній і шэсцяў выконваліся творы культава-абрадавых жанраў – Te Deum Laudamus, Salve Regina, Miserere Mei Deus і г. д. Пры гэтым вельмі часта ўжываліся характэрныя для барока акустычныя эфекты – падзяленне выканаўцаў на некалькі груп, размяшчэнне іх на на ўзвышаных месцах і інш.

Музычна-педагагічная думка

Вялікае значэнне ў фарміраванні музычнай культуры Беларусі XVI – XVIII стст. мелі музычна-тэарэтычныя распрацоўкі, якія былі ў той час цесна звязаны перш за ўсё з навучальнай сферай.

Вядома, што пра вялікую ролю музыкі як выхаваўчага сродка пісаў яшчэ Францыск Скарына. Так, у прадмове да «Псалтыра» ён сцвярджаў: «Псалмы... душу и мысли освещають, гнев и ярость усмиряють... чювствие в молитвах дають, людей в приязнь зводять, ласку и милость укрепляють...»[1]. Выказванні Скарыны пра музыку ўваходзяць у кантэкст яго прац, якія, аднак, не ставілі мэтай разгляд уласна музычна-тэарэтычных пытанняў. Але ў Беларусі былі вядомы і спецыяльныя даследаванні, прысвечаныя музычна-тэарэтычнай і педагагічнай праблематыцы. Гэта працы Жыгімонта Ляўксміна і Мікалая Дылецкага, якія вытрымалі шмат выданняў і шырока выкарыстоўваліся ў вучэбнай і мастацкай практыцы. Створаныя ў Вільні (дакладней, Віленскай езуіцкай акадэміі) амаль аднachасова, яны звязаны перш за ўсё з канкрэтнымі задачамі распаўсюджвання музычных ведаў. Але калі падручнік па харавых спевах Ляўксміна «Тэорыя і практыка музыкі» (першае выданне – 1667 г., перавыданні – 1669 і 1693 гг.) мае на мэце першапачатковае асваенне грыгарыянікі і адрасаваны непасрэдна навучэнцам езуіцкіх калегіумаў, дык «Мусікійская граматыка» Дылецкага (першая /віленская/ рэдакцыя – 1675 г., другая /смаленская/ – 1677 г.) – прапанавана шырокаму колу знаўцаў музыкі, перш за ўсё – кампазітарам і выканаўцам, жадаючым авалодаць майстэрствам партэснага, шматгалосага пісьма і спеву.

[1] *Przybyszewska-Jarmińska B.* The History of Music in Poland… – S. 402. Даследаванне гэтых і іншых опер, а таксама публікацыя лібрэта здзейснены ў выданні: Opera Lietuvos didziuju kunigaisciu rumuose. – Vilnius, 2010.
[2] *Przybyszewska-Jarmińska B.* The History of Music in Poland… – S. 412.
[3] Там жа. – S. 408.
[4] Больш падрабязна пра гэты феномен гл.: *Дадиомова О.* Музыка в паратеатральных действах Белоруссии в XVIII веке // Nuo gotikos iki romantizmo. – Vilnius, 1992. – P. 228-244.

[1] *Скарына Ф.* Творы: Прадмовы, казаньні, пасьляслоўі, акафісты, пасхалія. – Мінск, 1990. – С. 17.

Нагадаем, што ў агульнаеўрапейскай музычна-тэарэтычнай сферы ў той час здзейсніліся надзвычай істотныя, якасныя змены, што адлюстроўвалі і разам з тым падштурхвалі кампазітарскія пошукі. Музычная думка ў барочную эпоху, як і ў іншыя, цалкам адпавядае карціне музычнага свету, выпрацоўваючы плённую для мастацкай практыцы тэорыю афектаў, генерал-баса, канцэртуючага стылю. У ёй актыўна разгортваліся, здавалася б, несумяшчальныя фізіка-акустычныя, рацыяналістычныя распрацоўкі, што тлумачылі музыку як навуку, і разам з тым – канцэпцыі эмацыянальнай выразнасці, якія арганічна ядналіся з сакралізаванымі сентэнцыямі. Іх носьбітамі становяцца высокапрафесійныя кампазітары і мысліцелі (А. Кірхер, Г. Шот, І. Кеплер, М. Мерсен), якія ажыццяўляюць музычна-тэарэтычныя і эстэтычныя даследаванні. Адначасова з'яўляюцца і інструктыўна-педагагічныя публікацыі (Я. Свелінк, І. Бурмайстар, М. Сен-Ламбер), што таксама зацвярджаюць новае разуменне музыкі як мастацтва гукаў, а не толькі эманацыі боскай ідэі.

На еўрапейскім усходзе ідэі Новага часу ўвасабляюць польскія музыканты С. Старавольскі, Я. Горчын, Я. Брожак. Руская музычная рэчаіснасць таксама адчувае кардынальныя змены, сімваламі якіх становіцца спалучэнне тэарэтычных і практычных кіраўніцтваў, «азбук» па манадыйным, знаменным спеве (Ц. Макар'еўскі, А. Мезенец, ананімныя аўтары) і партэсных «мусікіях» І. Коранева і М. Дылецкага[1].

Не застаецца ў баку ад агульнаеўрапейскага руху і музычная думка Беларусі, якая ўваходзіць у кантэкст музычнай культуры Вялікага княства Літоўскага і ўтрымлівае ўсе важнейшыя палажэнні еўрапейскай тэорыі. Менавіта на іх заснаваны працы айчынных музыкантаў.

Падручнік-дапаможнік па музыцы Ляўксміна, хутчэй за ўсё, быў створаны на падставе вучэбнага курса, які аўтар чытаў у навучальных установах. Пры знаёмстве з тэкстам працы Ляўксміна становіцца відавочна, што яна мае вузкапрактычнае значэнне, не прэтэндуючы на агляд сучасных аўтару навуковых распрацовак і, тым больш, на далейшы рух у галіне тэорыі музыкі[2]. Можна меркаваць, што дапаможнік быў разлічаны на навучэнцаў, якія

[1] Падрабязна пра гісторыю музычна-тэарэтычных вучэнняў гл.: Музыкально-теоретические системы: учебник для ист.-теорет. и композиторских факультетов музыкальных вузов / Холопов Ю. [и др.]. – М., 2006. – С. 215; *Przybyszewska-Jarmińska B.* The History of Music in Poland…

[2] *Liauksminas Z.* Ars et praxis musica. – Wilno, 1977 (пераклад на беларускую мову гл.: *Ліхач Т.* Тэорыя харальных спеваў на Беларусі. – Мінск, 1999).

праходзілі музычныя прадметы ў агульнаадукацыйным курсе: менавіта ім адрасаваны ўступны раздзел «Да аматара муз» з заклікам да вывучэння музыкі, «найбольш высакароднага сярод свабодных мастацтваў», і цытатай пастановы Трыдэнцкага сабора аб абавязках семінарыстаў авалодваць «граматыкай, музыкай і іншымі дысцыплінамі прыгожых мастацтваў»[1]. Структура падручніка Ляўксміна простая і лагічная, у сваёй сістэмнасці яна падпарадкавана руху ад простага да складанага: спачатку даюцца звесткі аб нотах, нотным стане і ключах, потым – аб ладах і так званых фрактаваных (ці фігуральных[2]), больш свабодных, чым грыгарыянскія, спевах, у якіх важную ролю адыгрываюць метр і рытм. Усе тэарэтычныя палажэнні ілюструюцца нагляднымі нотнымі прыкладамі і ўказаннямі, ажно да канкрэтных парад – колькі разоў ці дзён трэба практыкавацца, каб засвоіць пэўны матэрыял. Акрамя таго, у падручніку ёсць нотны дадатак, які не толькі ілюструе тэкст падручніка, але і змяшчае рэпертуарны зборнік каталіцкіх песнапенняў. У цэлым падручнік Ляўксміна ўвасабляе еўрапейскую традыцыю практычных кіраўніцтваў, разлічаных на канкрэтнага адрасата і маючых прыкладное значэнне. Разам з тым, гэтая праца мела істотнае значэнне для развіцця музычнай думкі не толькі Беларусі, але і ўсёй тагачаснай Рэчы Паспалітай[3].

Жыгімонт Ляуксмін працаваў, як адзначалася, у межах заходнехрысціянскай музычнай думкі, аднак ёсць звесткі і пра тое, што Беларусь выхавала і прадстаўнікоў рускай праваслаўнай традыцыі. Так, у 60-я гады XVII ст. у Расіі, як ужо адзначалася, працаваў беларус па паходжанні, манах Звенігарадскага манастыра Аляксандр Мезенец. Яму належаць добра вядомыя ў гісторыі рускай музычна-тэарэтычнай думкі працы – «Азбука» і «Извещение о согласнейших пометах», выдадзеныя ў Казані ў 1888 г.[4]

[1] Цыт па: *Ліхач Т.* Тэорыя харальных спеваў на Беларусі... – С. 52.

[2] Больш падрабязна пра тэорыю і практыку фігуральных спеваў гл.: *Ліхач Т.* Літургічная музыка на Беларусі: у 3 ч. – Мінск, 2008. – Ч. 1: Каталіцкая традыцыя. – С. 81-117.

[3] *Mieczkowska A.* Muzyka w szkolnym teatrze jezuickim na terenie Rzeczypospolitej w XVII i XVIII wieku. Praca magisterska. – Warszawa, 2006. – 182 s.

[4] *Костюковец Л.* Кантовая культура в Белоруссии… – С. 31-32; *Гусейнова З.* «Извещение» Александра Мезенца и теория музыки XVII в. / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб., 2008. – 225 с.; *Яна ж.* Русские музыкальные азбуки 15 – 16 веков: учеб. пособие / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; кафедра музыкальной этнографии и древнерусского певческого искусства. – 2-е изд.– СПб., 2006. – 162 с.

Захаваліся звесткі і пра аўтара працы «Ключ разумення» (канец XVII ст.) Ціхана Макар'еўскага родам з-пад Оршы[1]. Вывучэнне яго трактата – двухзнаменніка[2], названага Бражнікавым апошняй тэарэтычнай працай старажытнарускай тэорыі музыкі, дазволіла расшыфраваць шмат знаменных распеваў[3].

І, нарэшце, самым вядомым прадстаўніком музычнай навукі эпохі барока, які яднае культуры беларускага, рускага, украінскага, польскага і літоўскага народаў і традыцыі розных канфесій, з'яўляецца М. Дылецкі. Яго «Мусікійская граматыка» – фундаментальная распрацоўка ў галіне партэснага спеву[4]. Першая, польскамоўная

[1] Музыка / Алейнікава Э. [і інш.] // Беларуская энцыклапедыя...

[2] Двухзнаменнікамі называліся кнігі, дзе ўжываліся два віды запісу – крукавы і пяцілінейны. Найбольш раннім узорам новай, пяцілінейнай квадратнай натацыі з'яўляецца, як вядома, Супрасльскі ірмалгіён, што і сёння адносіцца да паўднёварускіх спеўных кніг (Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Холопов Ю. [и др.]...).

[3] Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Холопов Ю. [и др.]... – С. 198.

[4] Падрабязней пра Дылецкага і яго працу гл.: *Дилецкий Н*. Мусикийская грамматика / под ред. С. Смоленского. – СПб., 1910; *Ён жа*. Идеа грамматики мусикийской...; *Ён жа.* Граматика музикальна. Фотокопія рукопису 1723 року / підгот. до видання О. Цалай-Якименко. – Київ, 1970; *Келдыш Ю.* Несколько соображений о Дилецком // Советская музыка. – 1968. – № 9. – С. 107-112; *Протопопов В*. Николай Дилецкий и его «Музыкальная грамматика»...; *Ён жа.* Мусикийская грамматика Николая Дилецкого // Протопопов В. Русская мысль о музыке в XVII веке. – М., 1989. – С. 60; Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Холопов Ю. [и др.]... – С. 212-226; *Баранова Т.* Николай Дилецкий и западноевропейская теория музыки // Музыкальная культура Средневековья: Теория. Практика. Традиция. – Вып. 2. – М., 1992. – С. 152-156; *Герасимова-Персидская Н.* Материалы по истории украинской музыки. – Киев, 1976; *Гошовский В., Дурнев И.* К спору о Дилецком // Советская музыка. – 1967. – № 9. – С. 137-146; *Бэлза И.* История польской музыкальной культуры. – Т. 1. – М., 1954. – С. 178-180; *Жилявичус Д.* Музыкант Дилецкий – литовец // Музыкальный альманах: ежегодник. – Каунас, 1924. – С. 149-154; *Ліхач Т.* Спадчына Мікалая Дылецкага ў кантэксце уніяцкай музычнай традыцыі // Современный мир и национальные музыкальные культуры: материалы междунар. науч. конф. «Национальные традиции и современность», Минск, 5-7 окт. 2004 г. – Минск, 2004. – С. 14-22; *Кавальчук Н.* Мікалай Дылецкі і яго роля ў развіцці культур розных народаў // Музычная культура Беларусі: Пошукі і знаходкі: матэрыялы VII Навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай. – Мінск, 1998. – С. 121-128; *Lehmann D.* Mikołay Dylecki a muzyka polska w XVII w. // Muzyka. – 1965. – № 3. – S. 38-51; *Przybyszewska-Jarmińska B.* The History of Music in Poland... – S. 425, 504.

рэдакцыя з'явілася ў Вільні ў 1675 г.[1] Трактат Дылецкага на працягу некалькіх стагоддзяў неаднаразова перакладаўся на розныя мовы, перапісваўся, выдаваўся і перавыдаваўся ў Санкт-Пецярбургу, Маскве, Смаленску, Туле, Цверы, Салікамску, а таксама ў Енісейску і многіх іншых гарадах Сібіры і Урала[2]. Так, пасля першай, віленскай рэдакцыі 1675 г., з'яўляецца смаленская (1677), у якой пададзены ў перакладзе на рускую мову скарочаны тэкст віленскага трактата. У 1679 г. у Маскве быў здзейснены поўны (як мяркуюць даследчыкі) пераклад віленскай рэдакцыі і здзейснен скарочаная смаленская версія з практычнымі дадаткамі. У 1723 г. ствараецца пецярбургскі варыянт, што абапіраецца на смаленскую рэдакцыю. Першым друкам стала публікацыя С. Смаленскага (СПб., 1910), што ўзнаўляла 3-ю рэдакцыю. Значна пазней, у 1970 г., з'явілася кіеўскае выданне А. Цалай-Якіменка, выкананае на падставе пецярбургскага спіса 1723 г., і, нарэшце, выйшла ў свет выданне У. Пратапопава (Масква, 1979), здзейсненае паводле поўнага маскоўскага перакладу 1679 г.[3]

У «Граматыцы» на аснове вывучэння вялікага тэарэтычнага і музычна-практычнага матэрыялу аўтар абагульніў і развіў лепшыя дасягненні еўрапейскага (у тым ліку польскага) харавога мастацтва і музычна-тэарэтычнай навукі. На думку У. Пратапопава, буйнейшага даследчыка творчасці Дылецкага, калі б «Мусікійская граматыка» была выдадзена на лацінскай мове (тагачаснай універсальнай мове навукі), то мела б вялікі рэзананс і ўплыў на развіццё еўрапейскага мастацтва[4]. Мяркуючы па тэксце «Граматыкі», яе аўтар быў глыбока дасведчаны як у заходнееўрапейскім, так і ў славянскім музычным свеце.

У трактаце ёсць дэталі, якія гавораць аб яго дачыненні і да беларускіх мастацкіх рэалій. Так, Пратапопаў звяртае ўвагу на пры-

[1] Тады ж выйшла яго праца «Залатая тога ў метамарфозе новага свету», на віленскае паходжанне якой указвае прысвячэнне: «Шляхетнаму віленскаму магістрату ад Мікалая Дылецкага, віленскага акадэміка» (*Lehmann D.* Mikołay Dylecki a muzyka polska w XVII w. ... – S. 38).

[2] Табліцу публікацый трактата гл.: Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Холопов Ю. [и др.]... – С. 214.

[3] Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Холопов Ю. [и др.]... – С. 214. Тут жа даецца кароткае выкладанне зместу трактата М. Дылецкага (С. 217-221) і каментарый да яго (С. 221-225).

[4] *Протопопов В.* Николай Дилецкий и его «Музыкальная грамматика»... – С. 583.

свячэнне «Граматыкі» Г. Літвінаву, які кантактаваў з С. Мядзведзевым, вучнем Сімяона Полацкага. Менавіта гэтыя сувязі і маглі стаць каналам узаемадачыненняў Мікалая Дылецкага і Сімяона Полацкага (чыё «Жазло праўлення» цытуецца ў «Граматыцы»)[1]. Цікава таксама, што ў літаратуры, прысвечанай «Мусікійскай граматыцы», выказвалася думка пра існаванне і беларускамоўнага варыянта[2]. Зрэшты, гэтае пытанне пакуль застаецца адкрытым. Затое не падлягяе сумненню выкарыстанне музыкантам кантавых мелодый, распаўсюджаных у Беларусі, а таксама славутай «Камарынскай»[3], вядомай у беларускай фальклорнай традыцыі пад назвай «лявоніха па-даўнейшаму»[4].

Аднак самае істотнае значэнне «Мусікійская граматыка» мела, натуральна, для рускай культуры, якая пасля стагоддзяў панавання манодыі ўпершыню атрымала звод тэарэтычных палажэнняў і практычных парад па мастацтве шматгалосага спеву і кампазіцыі. Нездарама з даўніх часоў і да сённяшняга дня расійскія вучоныя надзвычай высока ацэньваюць яе, лічаць фундаментальнай. Так, у сучасным падручніку па гісторыі музычна-тэарэтычных вучэнняў адзначаецца, што праца Дылецкага – гэта «першы ў Расіі *практычны падручнік кампазіцыі*, які арыгінальна абагульняе сучасныя Дылецкаму прыёмы пісьма і дае таму, хто пачынае працаваць у галіне партэснай кампазіцыі (арыентаванай на заходнееўрапейскія, польскія і паўднёварускія ўзоры), надзейнае кіраўніцтва, як ствараць музыку ў канцэртным стылі...»[5].

Нягледзячы на грунтоўнасць падручніка Дылецкага ў цэлым і на шырокі, бадай што вычарпальны ахоп у ёй сучаснай аўтару музычна-тэарэтычнай праблематыкі, многія яе дэталі сведчаць пра незавершанасць трактата. Як мяркуе Т. Ліхач, яго першапачатковы варыянт быў напісаны для ўласнага карыстання – як канспект курса лекцый, што пры далейшай дапрацоўцы мог быць падрыхтаваны да

[1] *Дилецкий Н.* Идеа грамматики мусикийской... – С. 542-543.
[2] Музыкальная эстетика России XI – XVIII вв. / сост., пер. и вступ. ст. А. Рогова. – М., 1973. – С. 140.
[3] *Цуккерман В.* «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. – М., 1957. – С. 69.
[4] Запісы «Камарынскай» ад беларускіх народных музыкантаў прыведзены ў наступных працах: *Назина И.* Белорусские народные наигрыши. – М., 1986. – С. 61; *Яна ж.* Беларуская народная інструментальная музыка. – Мінск, 1989. – С. 333-335.
[5] Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Холопов Ю. [и др.]... – С. 215.

выдання. Але пасля пераезду ў Расію аўтар, верагодна, не меў магчымасці для завяршэння польскамоўнага тэксту і аддаў у пераклад той варыянт, які ўжо быў гатовы. На гэта ўказваюць многія супярэчнасці, заўважаныя як сучаснікамі Дылецкага, так і сённяшнімі музыколагамі, якія адзначаюць непаслядоўнасць рубрыкацыі, яе незаўсёды дакладную адпаведнасць зместу, шматлікасць неабгрунтаваных паўтораў і г. д.[1] І ўсё ж значнасць гэтай фундаментальнай працы для рускай тэарэтычнай думкі і музычнай практыкі немагчыма пераацаніць, паколькі яна, па меркаванні буйнейшых расійскіх музыколагаў, – «унікальная крыніца, што дазваляе паглядзець на тэорыю заходнееўрапейскай кампазіцыі вачыма рускага музыканта XVII стагоддзя і адначасова ўявіць сабе... рускую “мусікію” ў люстэрку еўрапейскай музычнай тэорыі. Дылецкі сам кажа ў прадмове (адрасаванай мецэнату, які спачувальна і зацікаўлена ставіўся да заходняй культуры), што яго праца заснавана на веданні многіх кніг аб музыцы – польскіх і лацінскіх»[2]. Як лічаць даследчыкі, узорамі для аўтара «Граматыкі» маглі паслужыць працы І. Шпанеберга, С. Старавольскага, Дж. Царліна і іншых вядомых еўрапейскіх тэарэтыкаў[3]. Дылецкі ж прыводзіць прозвішчы і кампазіцыі пераважна «творцаў спеваў», сярод якіх – польскія кампазітары Марцін Мяльчэўскі і Ян Ружыцкі, украінскі музыкант Іван Календа, а таксама Зюска, Елісей Завадоўскі і Мікалай Замарэвіч (па звестках І. Бэлзы – віленскія музыканты)[4]. Працуючы ў межах барочных музычных канцэпцый (у разуменні музыкі як мастацтва, ладу, гукарада, рытарычных фігур, лінейна-кантрапунктычнай трактоўкі вертыкалі і акордыкі, прынцыпаў канцэртавання і г. д.), Дылецкі не толькі абапіраецца на класічныя вучэнні заходніх майстроў, але і творча развівае іх. У некаторых высновах ён нават апярэджвае свой час. Так, мажора-мінорная танальная сістэма («вясёлая і сумная мусікія») тэарэтычна замацоўваецца Дылецкім раней, чым у заходнееўрапейскай тэорыі і практыцы[5]. Надзвычай адметнай з’яўляецца і трактоўка Дылецкім мажорнага і мінорнага квінта-

[1] Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Холопов Ю. [и др.]... – С. 217.
[2] Там жа. – С. 215.
[3] Там жа. – С. 216, 222.
[4] *Бэлза И.* История польской музыкальной культуры: в 2 т. – Т. 1. – М., 1954. – С. 178-180.
[5] Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Холопов Ю. [и др.]... – С. 222.

вых кругоў, якія разглядаюцца ім у адпаведнасці з найноўшымі дасягненнямі і нефармальнымі дыскусіямі заходнееўрапейскіх тэарэтыкаў таго часу.

У адрозненне ад А. Мезенца, які імкнуўся ўдасканаліць традыцыйную для Расіі сістэму музычных ведаў і нотнага запісу дзеля захавання апошняй, Дылецкі імкліва рухаецца па шляху карэннага рэфарміравання ўсёй сістэмы музычнага мыслення, прынятага ў Расіі. Працуючы ў гэтай краіне, тэарэтык не мог не разумець, што апрабаваныя часам, натуральныя для заходнеславянскай і заходнееўрапейскай тэорыі і практыкі палажэнні, што грунтуюцца на прынцыпах шматгалосся, стануць для расійскай музычнай рэчаіснасці, яшчэ трывала звязанай з манадыйным мысленнем, сапраўднай навацыяй, засваенне якой запатрабуе значных намаганняў. Аднак, прэзентуючы асновы еўрапейскай тэорыі для расійскіх музыкантаў, Дылецкі разлічвае на іх поўнае разуменне ды згоду і ідзе настолькі далёка, што нават прыводзіць выказванні аб яшчэ непрымальным для тагачаснай расійскай музычнай практыкі інструментальным кампаненце («арфом, ліром, гуслям, органом»[1]) і, больш таго, замацоўвае палажэнні аб неабходнасці ўдасканалення ў арганным выканальніцтве[2].

Несумненна, што новыя для Расіі сентэнцыі, прапанаваныя Дылецкім, цалкам адпавядалі таму духу перамен, якія яшчэ ў перадпятроўскую эпоху пачыналі кардынальна і якасна трансфармаваць рускую культуру і разгортваць яе тварам да Захаду. У гэтым працэсе роля Дылецкага была падобнай на ролю яго сучасніка Сімяона Полацкага, які надаў новае, еўрапейскае аблічча рускаму літаратурна-драматычнаму свету і які, дарэчы, непасрэдна (разам з вучнем Дылецкага В. Цітовым) паспрыяў фарміраванню новага расійскага шматгалосага пісьма.

Гісторыя захавала імёны яшчэ некалькіх прафесараў і кіраўнікоў кафедры музыкі Віленскай акадэміі, якія, магчыма, таксама займаліся музычна-тэарэтычнымі распрацоўкамі: Ян Філіповіч (г. н. 1697), Ян Мікуцкі (г. н. 1698), Самуіл Івашкевіч (г. н. 1700)[3]. Вядомы таксама кіраўнікі віленскай музычнай бурсы, якія маглі займацца музычна-педагагічнай дзейнасцю: Пракоп Семяновіч, Ян Ярашэвіч, Юзаф Рудаміна, Казімір Жухоўскі, Мацей Карвацкі,

[1] *Дилецкий Н.* Идеа грамматики мусикийской... – С. 99.
[2] Там жа. – С. 192.
[3] *Trilupaitiene J.* Zygmunt Lauksmin w życiu muzycznym Akademii Wileńskiej // Muzyka. – 1991. – № 1. – S. 115.

Аляксандр Баканоўскі і інш.[1] Кіраўніком хору Віленскай акадэміі быў Міхал Радаў, які працаваў і ў Нясвіжы ў 1683 – 1686 гг. і праславіўся як аўтар шырока вядомага ў свой час падручніка па аратарскім майстэрстве і як каментатар Арыстоцеля[2].

Да нашых дзён дайшлі не толькі аўтарскія, але і ананімныя тэарэтычна-педагагічныя працы, якія ствараліся ў кляштарных, касцёльных і царкоўных навучальных установах. Як правіла, яны арыентаваліся на агульнаеўрапейскую сістэму і спрыялі развіццю ў Беларусі як навукі пра музыку, так і педагагічнай практыкі[3]. У большасці тэарэтычна-педагагічных распрацовак адлюстраваліся кардынальныя прыметы барочнага мыслення: апеляванне да тэорыі афектаў, асноў музычнай рыторыкі і інш.[4]

Такім чынам, музычная думка Беларусі эпохі барока цалкам адпавядала як агульнаеўрапейскім канцэпцыям свайго часу, так і эпахальна-гістарычным рэаліям айчыннай культуры, якая акумуліравала ў сабе і яднала традыцыі розных канфесій, многія этнакультурныя плыні і выконвала функцыі донара і перакладчыка ў дыялогу заходне- і ўсходнеславянскага музычнага свету, а таксама еўрапейскага музычнага Захаду і Усходу.

Кароткія высновы

У цэлым відавочна, што эпоха барока вы́клікала да жыцця шэраг мастацкіх феноменаў, якія ярка і шматгранна ўвасобілі барочную стылявую мадэль і ў высокіх, і ў нізавых яе формах. Яна рэалізавалася ў жанравай сістэматыцы (што ахапіла буйнамаштабныя харавыя, оперна-балетныя, арганныя кампазіцыі, музыку бытавых жанраў), у змястоўным напаўненні твораў і комплексе іманентна ўласцівых для музычнага барока сродкаў выразнасці, адзначаных у культавых і свецкіх, вакальных і інструментальных, аўтарскіх і ананімных творах. Барочныя рысы маркіравалі не толькі

[1] Больш падрабязна гл. пра гэта: *Ліхач Т.* Музычныя бурсы езуітаў на Беларусі... – С. 12-14.
[2] *Ліхач Т.* Мастацкія канцэпцыі эпохі барока ў беларускай музычнай культуры (да пастаноўкі праблемы) // Музычная культура Беларусі: Праблемы гісторыі і тэорыі: матэрыялы VIII Навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай. – Мінск, 1999. – С. 152.
[3] *Ліхач Т.* Музыкально-теоретические пособия по григорианскому пению в ВКЛ // Наш радавод: матэрыялы міжнарод. навук. канф. «Царква і культура народаў Вялікага княства Літоўскага і Беларусі XIII – пачатку XX ст.». – Кн. 4. – Гродна, 1992. – С. 571-575.
[4] Больш падрабязна гл. пра гэта: *Ліхач Т.* Мастацкія канцэпцыі эпохі барока ў беларускай музычнай культуры... – С. 156-159.

творчасць, але і іншыя сферы айчыннай музычнай культуры: ад музычнага жыцця і выканальніцтва да музычна-педагагічнай думкі. У іх поруч з агульнаеўрапейскімі знайшлі ўвасабленне і шматаблічныя лакальныя прыметы, што ва ўмовах, неспрыяльных для нацыянальна-творчых працэсаў, адыграла прынцыпова важную, ахоўчую ролю. Нарэшце, вельмі паказальнай тэндэнцыяй стала далейшае фарміраванне тыпалагічна вызначальных уласцівасцей айчыннай музычнай культуры як збіральніцы і рупліўцы шматканфесіянальных традыцый, што ажыццяўляла арганічнае ўзаемадзеянне, змяшэнне і пераплаўку, «пераклад» (тэрмін Н. Герасімавай-Персідскай) розных мастацкіх плыняў і транслíраванне іх з захаду на ўсход.

Пра шматаблічнасць і кантактнасць канфесіянальнай сферы музычнай культуры Беларусі сведчаць узоры як праваслаўнай, так і каталіцкай, пратэстанцкай і ўніяцкай музыкі, што нясуць на сабе прыметны адбітак рознага роду дыфузій. Пра тое, што пры пасрэдніцтве культуры Беларусі (як і Літвы, Польшчы і Украіны) ажыццяўлялася трансмісія важнейшых гісторыка-культурных плыняў з захаду на ўсход, гавораць шматлікія прыклады міграцыі – і не толькі музыкантаў (замежныя кампазітары прыязджалі ў Беларусь пераважна з захаду, мясцовыя ж накіроўваліся на ўсход), але і многіх уласна мастацкіх з’яў. Да іх можна аднесці кантавую традыцыю і поліфанію ў цэлым (як стыль і форму музычнага мыслення), што спачатку ўкаранілася ў беларускім музычна-культурным рэгіёне і ўвасобілася ў яго мастацкай практыцы (творчасць М. Дылецкага), а потым была транслíравана на ўсход.

Спецыфічнае становішча і тыпалагічна-функцыянальныя асаблівасці айчыннай музычнай культуры адбіліся на многіх з’явах і працэсах. У значнай меры яны паўплывалі і на станаўленне ў ёй творчага асяроддзя. Знаходзячыся ў цэнтры еўрапейскага свету, на сутыкненні розных рэлігійных і свецкіх плыняў, музычна-прафесійная культура Беларусі ў той час не выпрацавала цэнтраімклівы ў адносінах да ўласнай творчай школы механізм развіцця. Станаўленне і кансалідацыя мясцовага творчага асяроддзя (а ў перспектыве – і нацыянальнай кампазітарскай школы) не маглі разгарнуцца ў ёй ні паводле заходнееўрапейскай мадэлі, заснаванай на адзінай жанрава-стылявой канцэпцыі (як у Італіі ці Нідэрландах), ні паводле ўсходнееўрапейскай, заснаванай на пэўным рэлігійным адзінстве (як у Расіі і Польшчы).

Такім чынам, па накіраванасці і асноўных стадыях руху (Сярэдневякоўе, Рэнесанс, барока) разгортванне айчыннай музычнай культуры як гісторыка-стылявога працэсу супадала з агульнаеўрапейскім. Відавочна таксама, што гэтае развіццё ажыццявілася ў Беларусі, як і ў заходнееўрапейскім музычным свеце, у межах культурнай парадыгмы Новага часу, а не ва ўмовах яе жорсткага сутыкнення з сярэдневяковай, як гэта было ў Расіі[1]. Аднак змястоўнае напаўненне і канкрэтныя формы праяўлення пэўных еўрапейскіх і агульнаславянскіх традыцый мелі ў музычнай культуры Беларусі ўласную спецыфіку. Арганічна і своеасабліва спалучыўшы розныя канфесіянальныя, этнічныя, музычна-стылявыя плыні, вылучыўшы ўласныя спецыфічныя рысы, гэтая культура сфарміравала сваё непаўторнае аблічча. Яна аказалася вельмі самабытнай, але разам з тым адкрытай для плённага разнавектарнага дыялогу з шырокім музычна-культурным светам.

[1] У гэтым плане мы не можам цалкам пагадзіцца з Н. Герасімавай-Персідскай, якая лічыць, што сутыкненне дзвюх эпох адбылося ва ўсходнеславянскіх (а значыць, і ў беларускай) культурах толькі ў XVII ст. (гл. пра гэта: *Герасимова-Персидская Н.* Русская музыка XVII века. Встреча двух эпох. – М., 1994. – С. 19). Тым больш што сама даследчыца выказвае і доказна пацвярджае канцэпцыйна важнейшы тэзіс аб украінскім пасрэдніцтве ў працэсе станаўлення новага аблічча рускага музычнага мастацтва (Там жа. – С. 9, 98). Гэта значыць, што важнейшыя элементы заходняга музычнага мастацтва на той момант ужо былі творча засвоены і адаптаваны украінскай (як і беларускай) культурай, якая стала своеасаблівым перакладчыкам у дыялогу музычнага Захаду і Расіі, прадухіліўшым іх лабавое сутыкненне.

Музычная культура Беларусі эпохі класіцызму[1]

Агульныя назіранні

У гісторыі еўрапейскай культуры эпоха класіцызму адзначана кардынальнымі пераўтварэннямі і грандыёзнымі здзяйсненнямі ва ўсіх сферах мастацкай творчасці. Папярэднічаюць і апасродкавана дэтэрмінуюць гэтыя з'явы магутныя сацыяльныя зрухі, ашаламляльныя перамены ў дачыненні чалавека да рэчаіснасці, у яе разуменні і адчуванні. Асвета – як ментальнасць і інтэлектуальна-мастацкі працэс – расчыняе дзверы перад інавацыйнымі філасофска-эстэтычнымі канцэпцыямі Русо і Вальтэра, Дзідро і Канта, якія змянілі ўяўленні аб рэальнасці, аб суадносінах, значнасці і прыярытэтнасці матэрыяльнага і духоўнага, рэлігійнага і свецкага пачаткаў...

Якаснымі зменамі адзначаны і музычны свет, які напоўніўся новым зместам і жанрава-стылявымі феноменамі, новымі відамі музычнага жыцця і творчай практыкі. Упершыню музычнае мастацтва выходзіць на вядучае месца сярод іншых: калі б сцерліся з памяці ўсе сведчанні таго часу, шмат што аб ім маглі б расказаць шэдэўры Моцарта і Гайдна, Бетховена і Глюка...

Уражвае не толькі глыбіня пераўтварэнняў, але і хуткасць іх ажыццяўлення, якая не мае аналагаў у папярэдніх, павольна разгорнутых эпохах. Сапраўды, не мінула і некалькіх гадоў пасля смерці І. С. Баха, як яго (а таксама ўсіх папярэднікаў) спадчына аказалася амаль забытай, выціснутай новымі ідэямі, вобразамі, сродкамі музычнага ўвасаблення. Быццам перанасычанае барочнай патэтыкай і напружанасцю, музычнае мастацтва хутка і кардынальна (сведчанне чаго – адзначаная В. Конэн татальная трансфармацыя жанравага поля) змяняе сваю парадыгму. І хоць водгукі барока не знікаюць зусім, менавіта класіцызм – з яго непарушнымі

[1] Падрабязныя звесткі пра тагачасную музычную культуру Беларусі змешчаны ў манаграфіі: *Дадзіёмава В.* Музычная культура Беларусі XVIII стагоддзя...

Матэрыялы для гэтага раздзела (нотныя рукапісы і старадрукі, газеты і мемуары XVIII ст. і г. д.) былі выяўлены і ксеракапіраваны ўласнымі намаганнямі аўтара ў сховішчах розных краін ў 1980-я гг. Большасць музычных крыніц (оперныя, сімфанічныя, камерна-вакальныя і інструментальныя творы) перададзена беларускім выканаўцам і даследчыкам. Часткова музычныя помнікі апублікаваны ў выданні: Музыка Беларусі эпохі Класіцызма: вучэб. дапаможнік... (Мінск, 2006).

законамі мастацкага быцця – становіцца той універсаліяй, якая фарміруе ландшафт еўрапейскага музычнага свету. У ім быццам вечна існавала гэтая ўраўнаважанасць, канкрэтыка арганізацыі музычнага матэрыялу: непахіснасць мажора-мінорнай сістэмы, гамафонна-гарманійнага мыслення, празрыстасць фактуры, дакладнасць формы-структуры і дынамічнасць формы-працэсу. Аднак, захаваўшы свае базавыя прынцыпы для будучыні, але не вычарпаўшы сябе ў сучаснасці, класіцызм сыходзіць з гістарычнай арэны – гэтак жа імклiва, як раней з'явіўся чалавецтву. Недаўгавечнасць той эпохі абумоўлена, думаецца, не толькі магутным паскарэннем мастацкага часу, але і самім класіцысцкім светаадчуваннем ды творчым увасабленнем, напоўненым значнымі антыноміямі. Натуральнае – тэатралізаванае, кананічнае – зменлівае, глабальнае – лакальнае мудрагеліста спалучаюцца ў ім і, пастаянна змагаючыся, таксама выракаюць гэты, здавалася б, устойлівы, але на самай справе вельмі крохкі і супярэчлівы свет на хуткае знікненне. І ўсё ж класіцызм – як эпоха і стыль, як звод вечных каштоўнасцей – застаецца жыць у стагоддзях, а яго ўздзеянне на мастацтва аказваецца ўсёахопным.

Пры выразнай разнастайнасці шляхоў развіцця еўрапейскіх музычных культур у тую эпоху, шмат чаго іх аб'ядноўвае, паколькі класічны стыль нязменна імкнецца да ўніфікацыі музычнай прасторы. Кардынальная «змена вех» ахоплівае не толькі заходні, але і ўсходнееўрапейскі музычны арэал, дзе амаль сінхронна ажыццяўляюцца тыя магутныя зрухі ў музычна-эстэтычных перавагах, формах музычнага побыту, жанрах і стылях, у спецыфіцы функцыянавання музыкі, якія выклікаюць да жыцця шэраг гістарычна перспектыўных з'яў, вызначальных для славянскага музычнага свету.

У эпоху класіцызму, росквіт якой у Беларусі, як і ва ўсёй Еўропе, прыйшоўся на другую палову XVIII ст., айчынная музычная культура таксама набывае многія новыя рысы.

Гістарычныя ўмовы фарміравання гэтай культуры заставаліся надзвычай складанымі. Беларусь па-ранейшаму знаходзілася ў межах Вялікага княства Літоўскага, якое разам з Каронай Польскай уваходзіла ў склад Рэчы Паспалітай. Міжусобныя канфлікты, канфедэратыўны і паўстанцкі рух, нарэшце, тры падзелы дзяржавы, у выніку якіх беларускія землі адышлі да Расійскай імперыі, – такімі былі асноўныя падзеі, што вызначылі аблічча тагачаснага грамадскага жыцця. Дынамічнасць, напружанасць, як бы спрэсаванасць гэтага жыцця ў часе ўзрасталі на працягу стагоддзя і дасягнулі свайго апагея ў апошняй яго трэці, напярэдадні палітычнага

краху Рэчы Паспалітай. Вельмі няпростая сітуацыя склалася тады на беларускіх землях, якія фактычна аказаліся ў межах розных дзяржаў: усходняя частка ў 1772 г. была далучана да Расіі, а цэнтральная і заходняя, адпаведна да 1793 г. і 1795 г., яшчэ ўваходзілі ў склад Вялікага княства Літоўскага.

Контур тагачаснага мастацкага жыцця Беларусі вызначала і складаная этнакультурная, у тым ліку і моўная, сітуацыя: працягвалася паланізацыя, а на ўсходніх землях паступова пачыналася русіфікацыя краю; беларуская ж мова, як і раней, была выцеснена з афіцыйнага ўжытку. Па-ранейшаму рознаэтнічныя тэндэнцыі і звязаныя з імі культурныя традыцыі з-за блізкасці славянскіх народаў не адхіляліся, а спалучаліся з мясцовымі, замяшчаючы іх у адных з'явах (у мове), пераплаўляліся і нават узбагачаліся на ніве беларускай культуры – у другіх (у мастацкай творчасці).

У часы Асветніцтва Беларусь фактычна апынулася не толькі на палітычным, сацыяльным (у тым ліку этнаканфесіянальным), але і на мастацка-культурным раздарожжы, калі многія духоўныя каштоўнасці, створаныя ў папярэднія стагоддзі, працягвалі жыць у новых умовах, трансфармаваліся, пераўтвараліся пад іх уплывам і ва ўзаемадзеянні з новымі з'явамі. У мастацкай культуры гэта асабліва відавочна ўвасобілася ў кантамінацыі вядучых мастацкіх стыляў, пры якой імпазантнае, унутрана напружанае, «сармацкае» барока на схіле свайго існавання спалучылася са строга-ўрачыстым класіцызмам, які спачатку выспяваў у барочных нетрах, а потым суіснаваў з ракайльнымі, сентыменталісцкімі і перадрамантычнымі элементамі, якімі ж пасля і быў выцеснены. Надзвычайная стракатасць, часам нават эклектызм разнастайных стылявых тэндэнцый, амаль поўная адсутнасць «чыстых» мастацкіх форм былі аднолькава характэрны як для архітэктуры, скульптуры і жывапісу, так і для літаратуры і тэатра Беларусі XVIII ст. Тое ж можна сказаць і пра музычнае мастацтва і культуру, якія ахоплівалі з'явы вельмі рознага гісторыка-культурнага і ўласна музычна-стылявога профілю.

Прыватнаўласніцкія музычныя тэатры і іх роля ў развіцці розных сфер музычнай культуры Беларусі

Найбольш яскравай і рэпрэзентатыўнай формай айчыннай музычнай культуры ў эпоху класіцызму становіцца прыватнаўласніцкі оперна-балетны тэатр. Яго інтэнсіўнае і мэтанакіраванае развіццё[1] ажыццявілася ў Беларусі, як і ў іншых славянскіх краінах,

[1] Падрабязна гісторыя прыватнаўласніцкіх тэатраў Беларусі разгледжана ў манаграфіі: *Барышев Г.* Театральная культура Белоруссии XVIII века...

пераважна ў другой палове XVIII ст., калі ў гарадах і маёнтках, у сталіцах магнацкіх латыфундый было створана больш за 20 буйных і дробных музычна-тэатральных цэнтраў. Услед за Нясвіжскім і Слуцкім тэатрамі Радзівілаў, што пачалі функцыянаваць яшчэ ў сярэдзіне стагоддзя, на працягу 1770 – 80-х гг. адкрываюцца і разгортваюць сваю дзейнасць Слонімскі тэатр М. Каз. Агінскага, Гродзенскі – А. Тызенгаўза, Ружанскі ды Дзярэчынскі – Сапегаў, Шклоўскі – С. Зорыча. Гэтыя і іншыя тэатры ўваходзілі ў шырокую сетку аналагічных устаноў, размешчаных у розных пунктах Рэчы Паспалітай[1]. Але менавіта ў Беларусі былі засяроджаны найбольш буйныя тэатральныя цэнтры, якія занялі вядучае месца ў культуры не толькі Рэчы Паспалітай, але і ўсёй Усходняй Еўропы. Вядома, у прыватнасці, што Слонімскі тэатр па мастацкім афармленні лічыўся адным з найбольш дасканалых у рэгіёне, Гродзенская балетная трупа склала аснову Варшаўскага тэатра, а Шклоўская – Санкт-Пецярбургскага[2]. Аднак музычныя тэатры Беларусі, абавязаныя сваім узнікненнем і існаваннем мясцовай магнатэрыі, не сталі, ды і не маглі стаць (як тэатры Заходняй Еўропы) галоўнымі сферамі публічнага агульнагарадскога музычнага жыцця. Не былі яны, у адрозненне ад заходнееўрапейскіх, і арэнамі сутыкнення густаў і мастацкіх баталій накшталт вайны буфонаў ці глюкістаў і пічыністаў. Складаны гістарычны лёс і цесная сувязь з арыстакратычнай культурай таксама не спрыялі ператварэнню музычных тэатраў Беларусі ў цэнтры станаўлення нацыянальнай оперы, як гэта было ў Расіі. Зоркам айчыннага музычна-тэатральнага мастацтва было наканавана імгненна ўспыхнуць і гэтак жа хутка згаснуць на небасхіле арыстакратычнай культуры, ярка асвятліўшы і адлюстраваўшы толькі гэтую, невялікую і элітарную, частку музычна-культурнай прасторы. Магнацкі тэатр заставаўся ў Беларусі пераважна замкавым і замкнёным пэўнымі сацыякультурнымі межамі. Аднак усе тэатры, нягледзячы на кароткія тэрміны існавання, у значнай меры паспрыялі інтэнсіўнаму, якаснаму росту і пераўтварэнню музычна-прафесійнай культуры Беларусі.

[1] Прыватнаўласніцкія і прыгонныя тэатры былі шырока распаўсюджаны ў той час таксама ў Расіі і на Украіне. Гл. пра гэта: *Ливанова Т.* Русская музыкальная культура XVIII в. в ее связях с литературой, театром и бытом: исследования и материалы: в 2 т. – М., 1952 – 1953; *Корній Л.* Історія української музики...

[2] *Барышев Г.* Частновладельческий музыкальный театр второй половины XVIII в. // Музыкальный театр Белоруссии: Дооктябрьский период. – Минск, 1990. – С. 165, 239.

Першыя музычна-тэатральныя спектаклі ўвогуле ствараліся мясцовымі аматарамі (у прыватнасці Уршуляй Радзівіл) і выконваліся артыстамі і музыкантамі-аматарамі з магнацкага асяроддзя. Аднак хутка адбываецца пераарыентацыя тэатра на прафесійныя выканальніцкія сілы, а таксама на заходнееўрапейскі рэпертуар. Крыніцы яго фарміравання былі вельмі рознымі. У адных выпадках з'яўленне таго ці іншага твора стала вынікам працы мясцовых аўтараў ці прафесіяналаў (М. Каз. Агінскага, М. Радзівіла, Я. Голанда), у другіх – плёнам непасрэдных кантактаў арыстакратаў з заходнееўрапейскімі кампазітарамі і меламанамі (прыклад таму – опера Ж.-Ж. Русо «Вясковы чараўнік»), у трэціх – частковым адлюстраваннем густаў Варшаўскага (як у Слоніме і Гродне, Нясвіжы і Слуцку) ці Пецярбургскага двара (у выпадку са Шклоўскім тэатрам).

Большую частку твораў складалі французскія і італьянскія оперы, створаныя ў 1750 – 60-х гг.: «Анета і Любэн» Б. Блёза (Шклоў, 1778), «Велікапышны» А. Грэтры (Гродна, 1778), «Вясковы чараўнік» Ж.-Ж. Русо (Ружаны, 1779), «Мастак, закаханы ў сваю мадэль» Э. Дуні (Слонім, Шклоў, 1788), «Верная жонка» П. Гульельмі (Гродна, 1776 – 1780), «Рыбачка, ці Прызнаная наследніца» Н. Пічыні (Гродна, 1776 – 1780), «Вясковыя сцэны рэўнасці» Дж. Сарці (Нясвіж, Гродна, 1776 – 1784).

Разам з тым пэўную частку рэпертуару ўтваралі нядаўна напісаныя оперы: «Уяўныя філосафы», «Кароль Тэадор у Венецыі», «Ніна, ці Звар'яцелая ад кахання» Дж. Паізіела (Слонім, 1780 – 1790), «Баль», «Джаніна і Бернардоне» Д. Чымарозы (Нясвіж, 1783 – 1784, Гродна, 1784). Названыя творы належалі пяру кампазітараў, якія ў той час працавалі ў Варшаве і Санкт-Пецярбургу. Тое ж можна сказаць пра оперы, пастаўленыя ў Беларусі раней, чым на Захадзе, – «Кароль-пастух» П. Гульельмі (Слонім, 1765) і «Уяўная каханка» Дж. Паізіела (Магілёў, 1780)[1].

Такім чынам, рэпертуар магнацкіх тэатраў складаўся пераважна з опер, «апрабаваных» часам ці творчай практыкай славянскіх краін. Гэта было абумоўлена перш за ўсё мастацкімі прыярытэтамі знаці, якая жадала бачыць на сцэне не столькі новыя, нетрадыцыйныя па сваім мастацкім рашэнні творы, колькі замацаваныя ў еўрапейскай мастацкай свядомасці.

[1] *Барышев Г.* Театральная культура Белоруссии XVIII века... – С. 266-267. У апошні час у замежных сховішчах знойдзены і новыя ўзоры опернага рэпертуару, што пацвярджаюць наяўнасць у ім італьянскіх узораў (гл.: *Фралоў А.* Новыя матэрыялы па гісторыі музыкі Беларусі з варшаўскіх сховішчаў // Музычная культура Беларусі і свету: да 100-годдзя Л. С. Мухарынскай: навук. працы БДАМ. – Вып. 12. Сер. 1, Беларуская музычная культура. – Мінск, 2006. – С. 228-248).

Адным з вынікаў памяркоўнасці густаў большасці ўладальнікаў тэатраў стала непрынясце імі (і, адпаведна, адсутнасць у тэатральным рэпертуары) новых на той час і таксама ў нечым «авангардных» у вачах публікі моцартаўскіх шэдэўраў. Вельмі паказальна таксама, што ў рэпертуары магнацкіх тэатраў Беларусі не прадстаўлены і першыя ўзоры рускай і польскай оперы (у той час як на сцэнах украінскіх тэатраў яны былі пастаўлены)[1]. Гэта можна растлумачыць спецыфікай густаў арыстакратаў, для якіх руская і польская опера заставалася як бы «рэччу ў сабе», у пэўнай меры эксперыментальнай і яшчэ не прынятай Захадам, а таму непрывабнай і для мясцовай знаці.

На працягу ўсяго перыяду існавання прыватнаўласніцкіх тэатраў Беларусі ў іх рэпертуары панавала камічная опера – найбольш актуальная і модная на Захадзе жанравая разнавіднасць. Яе перавага ў культуры Беларусі была, як уяўляецца, невыпадковай. Аб'ектыўнай яе перадумовай стала тэндэнцыя да ўніверсалізацыі і інтэграцыі самой еўрапейскай культуры эпохі класіцызму, суб'ектыўнай – арыентацыя ўладальнікаў тэатраў на заходнія ўзоры мастацкай практыкі. Зрэшты, захапленне камічнай операй можна растлумачыць не толькі яе папулярнасцю на Захадзе, але і адпаведнасцю эмацыянальна-вобразнага зместу гэтага жанру рэкрэатыўнай накіраванасці дварцова-арыстакратычнай культуры Беларусі. Разам з тым, як мастацка-эстэтычны феномен камічная опера не магла заставацца толькі сродкам забаў знаці. Звязаная з новымі, дэмакратычнымі ідэямі, заснаваная на бытавых сюжэтах, яна станавілася своеасаблівым рупарам ідэй Асветніцтва і каталізатарам агульнакультурнага ўздыму ў краіне.

Вельмі істотна, што менавіта ў жанры камічнай оперы найбольш рэльефна праявіліся асноўныя прыметы новага гамафоннагарманійнага стылю, які шмат у чым вызначыў далейшы лёс і ўласна опернага, і ўсяго музычнага мастацтва Еўропы. У культуры Беларусі, як і іншых славянскіх краін, адаптацыя і пераўтварэнне гэтага стылю ажыццяўляліся не толькі праз асваенне замежных узораў, але і шляхам стварэння арыгінальных кампазіцый. Камічная опера станавілася, такім чынам, своеасаблівай творчай лабараторыяй, дзе паступова выспявалі ўзоры мясцовага, адзначанага лакальнымі рысамі музычнага мастацтва. Сярод гэтых узораў – оперы прафесійных кампазітараў і аматараў: «Агатка» і «Чужое ба-

[1] *Корній Л.* Історія української музики... – Т. 2. – С. 74.

гаццэ» Я. Голанда (Нясвіж, 1782 – 1786), «Зменены філосаф», «Сілы свету», «Становішча саслоўяў», «Елісейскія палі» М. Каз. Агінскага (Слонім, 1771 – 1788), «Войт альбанскага паселішча» М. Радзівіла (Нясвіж, 1786) і інш.

Разглядаючы рэпертуар магнацкіх тэатраў, можна заўважыць, што значную яго частку складалі творы на пастаральную тэму. Гэты факт, несумненна, адлюстроўвае рэаліі агульнаеўрапейскага мастацкага жыцця эпохі класіцызму, літаральна напоенага ідылічнымі матывамі. Іх эмацыянальна-ментальныя вытокі – у трапяткі-зачараваным стаўленні да прыроды, натуральнасці і арганічнасці свету; філасофскія ж крыніцы – у ідэйных канцэпцыях русаістаў (паслядоўнікаў Русо), якія надалі словазлучэнню «натуральны чалавек» статус адной з самых парадаксальных і ўніверсальных катэгорый галантнага веку, а тэзісу «назад да прыроды» – ролю закліку, які абудзіў да жыцця шматлікія культурна-бытавыя і мастацкія ўвасабленні ракайльных матываў.

У культуры Беларусі, прасякнутай агульнаеўрапейскімі філасофска-эстэтычнымі і мастацкімі плынямі, захапленне пейзанскімі (сялянскімі) матывамі праявілася і ў жыцці, і ў мастацтве: у вытанчаных сялянскіх «гульнях» у ідылічнай вёсцы Альба – роднай сястры пацёмкінскіх вёсак, у тэматыцы музычных твораў (песні М. Каз. Агінскага); у пастаральных сюжэтах шматлікіх тэатральных пастановак у Нясвіжы, Слуцку, Гродне, Слоніме, Ружанах. Асабліва паказальнай была пастаноўка оперы Ж.-Ж. Русо «Вясковы чараўнік» у Ружанскім тэатры А. Сапегі ў 1779 г.[1]

Нагадаем, што вясковыя ідыліі ў еўрапейскім мастацтве сталі важнейшымі сферамі ўвасаблення народна-жанравых сюжэтаў і вобразаў, а таксама мелодыка-рытмавых элементаў народнай музыкі. Асаблівую значнасць яны набылі ў оперным мастацтве славянскіх краін, для якіх аказаліся не толькі носьбітамі заходняй моды на «пейзанскасць», але і выразнікамі іманентных якасцей (такіх, як спрадвечная сувязь з вясковымі, глебавымі формамі культуры, істотная роля калектыўнага пачатку і інш.). Фальклорныя элементы былі хутка і беспамылкова абраны славянскім мастацтвам у якасці «маркіруючых» нацыянальны стыль (так адбылося, напрыклад, у першых рускіх операх). І хоць для тагачаснага айчыннага мастацтва пакуль яшчэ было немагчымым іх адкрыта-дэкларатыўнае ўвасабленне, усё ж увага да вобразаў і сюжэтаў, звязаных з народным асяроддзем, пачала выяўляцца і ў опернай творчасці кампазітараў Беларусі.

[1] *Барышев Г.* Театральная культура Белоруссии XVIII века... – С. 274.

Асабліва паказальным прыкладам увасаблення народных вобразаў і рэалій, іх арганічнага спалучэння з заходнееўрапейскімі мастацкімі элементамі з’яўляецца опера «Агатка», напісаная нясвіжскімі аўтарамі Я. Голандам і М. Радзівілам (гл. с. 133).

Калі ўзоры опернага рэпертуару магнацкіх тэатраў прадстаўлены досыць разнастайным музычным матэрыялам, дык балет пакінуў пасля сябе толькі рэпертуарныя спісы, згадкі пра балетныя пастаноўкі (у прыватнасці, пра балет М. Каз. Агінскага, пастаўлены ў Варшаве ў 1765 г.)[1] і фрагменты асобных твораў, якія належаць Э. Ванжуры («Двайная жаніцьба Арлекіна») і Я. Голанду («Арфей у пекле»).

Увогуле ў Беларусі, як і ў іншых еўрапейскіх рэгіёнах, музычны тэатр, гаворачы словамі Б. Асаф’ева, «выклікаў вакол сябе... моцную і жыццяўстойлівую сістэму ўнутранай, сваёй “мастацкай гаспадаркі” і завязаў цэлы клубок узаемаадносін з навакольным культурным асяроддзем»[2]. Так, неабходнай умовай і адначасова вынікам распаўсюджання новых форм музычнага жыцця быў агульны ўздым прафесійнай музычнай культуры Беларусі, асабліва той яе галіны, без якой тэатральна-канцэртная дзейнасць была б немагчымай, – а іменна выканальніцтва. У гэты час пашыраюцца сольныя і ансамблевыя, аматарскія і прафесійныя яго формы. У Беларусь прыязджае шмат замежных музыкантаў-віртуозаў – В. Нікаліні і Я. Дусік, Д. Альберціні і А. Давіо, К. Чыпрыяні і В. Жыўны. Тут працуюць і становяцца вядомымі таксама таленавітыя мясцовыя выканаўцы — Я. Цанцыловіч, Е. Бакановіч, Л. Сітанскі, П. Пётух. Для іх ствараецца рэальная магчымасць працаваць у высокапрафесійных мастацкіх калектывах, вучыцца пад кіраўніцтвам вопытных педагогаў і нават стажыравацца за мяжой.

Асабліва плённым аказалася ўздзеянне музычнага тэатра на развіццё такой прынцыпова важнай формы музычна-прафесійнай культуры, як аркестравае выканальніцтва. Гэта зусім натуральна, паколькі без прафесійнага аркестра функцыянаванне опернага тэатра немагчыма. Невыпадкова найбольш буйныя аркестры існавалі менавіта пры вядучых тэатрах – Нясвіжскім, Слонімскім, Гродзенскім і Шклоўскім. Агульнасць працэсу фарміравання ў беларускіх гарадах і маёнтках прафесійнага музычнага тэатра і прафесійных аркестраў адзначылася і ў іншых аспектах. Па-першае, аркестр, як і музычны тэатр, мог на той час развівацца толькі пад патранатам

[1] *Nowak-Romanowicz A.* Klasycyzm. – Warszawa, 1995. – S. 127.
[2] *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс / ред., вступ. ст. и коммент. Е. Орловой. – 2-е изд. – Л., 1971. – С. 324.

заможнай арыстакратыі, бо яе прадстаўнікам было пад сілу набываць дарагія інструменты, утрымліваць цэлы штат музыкантаў і г. д. Па-другое, і аркестры, і тэатры Беларусі развіваліся намаганнямі замежных і мясцовых музыкантаў. Між іншым гэтая з'ява была агульнай для культур розных краін. Напрыклад, у Расіі традыцыі еўрапейскага інструменталізму таксама прывіваліся праз непасрэдны кантакт прыезджых і тамашніх музыкантаў. Але ў Беларусі, у адрозненне ад Расіі, большасць мясцовых музыкантаў прыватнаўласніцкіх капэл былі не прыгоннымі, а вольнымі і паходзілі з шляхты і гараджан. З аднаго боку, гэта спрыяла прафесіяналізацыі выканальніцкіх калектываў, з другога ж – запавольвала выспяванне кадраў, трывала звязаных з сялянствам. Тых, што ў будучым маглі б вылучыць са свайго кола (як гэта стала ў Расіі) нацыянальна свядомых музыкантаў-прафесіяналаў, з якіх магло б скласціся ядро нацыянальнай творчай школы.

Увогуле ж у Беларусі ў другой палове XVIII ст. узнікла цэлая сетка вялікіх і малых аркестраў, капэл і ансамбляў, якія па сваім складзе былі падобнымі да заходнееўрапейскіх[1].

Некаторыя магнацкія капэлы Беларусі па колькасці інструментаў і выканаўцаў нават перасягалі заходнееўрапейскія. Так, у Слонімскай капэле Агінскага каля 1780 г. іграла да 50 музыкантаў, у Нясвіжскай у 1784 г. – 44, у той час як у капэлах мецэнатаў Заходняй і Цэнтральнай Еўропы (у тым ліку і князя М. Эстэргазі) налічвалася ад 12 да 34 выканаўцаў. Вядома таксама, што гродзенскі аркестр А. Тызенгаўза быў большым за каралеўскі і за аркестр Варшаўскага нацыянальнага тэатра, а па выканальніцкім узроўні не саступаў лепшым еўрапейскім капэлам. Досыць высокім быў, напэўна, і прафесійны ўзровень іншых капэл, якія здолелі выконваць многія складаныя творы тагачасных кампазітараў[2].

Мяркуючы па ўскосных даных (пераважна звестках аб разнастайных забавах пад музыку, распаўсюджаных у колах арыстакратыі), рэпертуар большасці прыватнаўласніцкіх капэл складала танцавальная музыка. Аднак некаторыя, найбольш дасканалыя выканальніцкія калектывы (у прыватнасці, «прытэатральныя» аркестры) мелі ў сваім рэпертуары шмат сімфанічных твораў[3].

У другой палове XVIII ст. у рэзідэнцыях арыстакратаў Беларусі гучалі не толькі струнныя аркестры, створаныя ў межах тэатральных цэнтраў, але і іншыя: ваенныя, янычарскія і рагавыя. Ваенныя капэлы складаліся з драўляных і медных духавых інструментаў, янычарскія ж ядналі ўдарныя і духавыя[1]. Таму слухачам, выхаваным на еўрапейскіх музычных традыцыях, іх гучанне здавалася досыць дзіўным. Нездарма сучаснікі называлі янычарскую музыку варварскай і пачварнай. Нават п'есы «накшталт сімфоніі і мазурак», якія выконвалі музыканты янычарскай капэлы Радзівілаў, успрымаліся як «пазбаўленыя музычнай гармоніі», поўныя «піску і грукату», што быў «паблізу прарэзлівым, а з далечыні – крыху больш прыемным»[2]. Асабліва, відаць, палохаў слухачоў гук ударных інтрументаў, бо іх выкарыстанне ўвогуле не было характэрна для ўсіх іншых, у тым ліку і ваенных, аркестраў Беларусі.

У 40–60-я гг. XVIII ст. янычарскія капэлы мелі прадстаўнікі розных магнацкіх фамілій: Міхал Казімір, Караль, Мікалай Фаўстын і Геранім Радзівілы (Нясвіж, Слуцк, Гродна, Мінск), Міхал Казімір Агінскі (Слонім), Міхал Чартарыскі (Волчын, што пад Брэстам) і інш. Звычайна ў такіх капэлах працавалі мясцовыя музыканты, і ўзровень іх выканальніцкага майстэрства быў даволі высокім[3].

Не менш папулярнымі былі ў той час, нароўні з янычарскімі, і рагавыя аркестры. Створаныя ў Расіі чэшскім музыкантам Янам Марашам у 1751 г., яны хутка распаўсюдзіліся на Захад. У другой палове XVIII ст. у Беларусі рагавыя аркестры мелі Сапегі, Панятоўскія, Радзівілы, Зорыч і іншыя магнаты[4]. Такія аркестры складаліся з вялікай колькасці паляўнічых рагоў, кожны з якіх падаваў гук толькі адной вышыні. Рогі былі рознай велічыні і адпаведна гучалі па-рознаму: маленькія – высока і пранізліва, вялікія – нізка і аксаміціста. У цэлым жа аркестр меў ні з чым не параўнальны вібрыруючы аксамітны гук, які зліваўся з жывой музыкай прыроды – гукамі саду, лесу ці лугу ля панскага маёнтка, дзе звычайна ладзіліся канцэрты рагавой музыкі.

У XVIII ст. у прыватнаўласніцкіх музычных цэнтрах можна было пачуць і народныя ансамблі. Так, у 1780-я гг. «вясковая му-

[1] *Дадиомова О.* Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке... – С. 29.
[2] Там жа. – С. 31.
[3] Там жа.

[1] Падрабязна гл. пра гэта: *Дадиомова О.* Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке... – С. 33-38.
[2] *Kitowicz J.* Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III / oprac. R. Pollak. – Wyd. 2: Tekst po raz pierwszy wyd. w całości. – Wrocław, 1950. – S. 379.
[3] *Дадзёмава В.* Янычарскія капэлы // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. – 1988. – № 2. – С. 23-24.
[4] Падрабязна гл. пра гэта: *Дадиомова О.* Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке... – С. 36-37 .

зыка» часта іграла для Караля Радзівіла і яго гасцей у ідылічнай вёсцы Альба[1].

У другой палове XVIII ст., па меры распаўсюджвання пры дварах магнатаў тэатральных пастановак і разнастайных выканальніцкіх калектываў, пачынаюць развівацца канцэртныя формы музычнага жыцця, прынцыпова важныя для станаўлення музычнага прафесіяналізму. Безумоўна, канцэрты, што ладзіліся ў палацах і замках арыстакратаў, не былі адкрыты для шырокай публікі, аднак сам факт іх арганізацыі быў важным паказчыкам пашырэння ролі музыкі ў жыцці арыстакратыі, набыцця музыкай статусу высокага, эстэтычна значнага мастацтва.

У канцэртнай практыцы тагачаснай Беларусі, як і Польшчы, Літвы, Украіны і Расіі, перавага аддавалася творам заходнееўрапейскіх сімфаністаў. Прычына гэтага бачыцца як у традыцыяналізме густаў арыстакратыі, арыентаванай на агульнапрынятыя, апрабіраваныя ўзоры, так і ў адсутнасці ў Беларусі сталай мясцовай сімфанічнай школы, фарміраванне якой адбылося толькі на новым этапе развіцця музычнага прафесіяналізму.

На канцэртах у сядзібах мясцовай знаці побач з сімфанічнай выконвалася і камерна-інструментальная музыка (квартэты, секстэты і інш.). Гучалі таксама п'есы для клавіра. Іх аўтарамі і выканаўцамі былі таленавітыя піяністы, якія працавалі ў Беларусі (Я. Дусік, В. Жыўны, Э. Ванжура і інш.), а таксама музыканты-аматары (Т. Касцюшка, М. Радзівіл, М. Каз. і М. Кл. Агінскія, В. Казлоўскі і інш.).

У канцэртах, што праходзілі ў магнацкіх рэзідэнцыях, можна было пачуць і творы кантатна-аратарыяльных жанраў. Пра гэта сведчаць спісы нотных збораў прыватных бібліятэк, а таксама звесткі аб тым, што сюжэт араторыі Ёзафа Гайдна «Стварэнне свету» быў прапанаваны кампазітару М. Каз. Агінскім. Аднак з узораў мясцовай творчасці пакуль удалося выявіць толькі кантату Я. Голанда «Смелы, мужны Караль Другі», напісаную ў Нясвіжы ў 1786 г. у гонар Караля Радзівіла (гл. с. 141-142).

У другой палове XVIII ст. пры тэатрах і капэлах ствараецца цэлая сетка музычных школ, куды набіраліся дзеці з сем'яў дробнай шляхты і сялян. Жадаючы выхаваць з іх высокапрафесійных музыкантаў для сваіх калектываў, магнаты запрашалі ў школы вопытных мясцовых і замежных маэстра, якія звычайна сумяшчалі выканальніцкую і педагагічную працу. Вядома, у прыватнасці, што толькі ў Нясвіжы ў 1750 – 80-я гг. выкладалі мясцовыя капельмайстры Францішак Вітман, Андрэй Гофман, Восіп Тамкевіч, Даніэль Корнер, Ануфрый Александровіч; чэшскія выканаўцы і кампазітары Ян Дусік і Францішак Яржомбка, італьянцы – скрыпач Джузэпе Канстанціні і спявак Вінчэнца Нікаліні і многія іншыя выдатныя музыканты. У слонімскай школе М. Каз. Агінскага выкладалі «мэтр ігры на клавікордах» Дамінік Грабенбаўэр і яго дачка спявачка Ева Грабенбаўэр. У Шклове ў Зорыча – пеўчы Павел Пётух, які да гэтага працаваў у Магілёве; Іаган Людвіг Стэфані, які прыехаў з Прусіі і быў дасведчаным не толькі ў галіне музыкі, але і ў філасофіі (ён вучыўся ў І. Канта). Асаблівую ўвагу развіццю музычнай адукацыі надаваў А. Тызенгаўз, які мэтанакіравана працаваў над падрыхтоўкай мясцовых кваліфікаваных кадраў і заснаваў у Гродне сетку навучальных устаноў, у якую ўваходзілі самыя розныя школы – ад медыцынскай да землямернай і бухгалтарскай. Паводле захаваных звестак, у іх атрымлівалі адукацыю каля чатырохсот дзяўчынак і хлопчыкаў з мяшчанскіх і сялянскіх сем'яў[1]. У тэатральна-мастацкай школе, якая ўваходзіла ў адукацыйную сістэму А. Тызенгаўза, таксама вучылася мясцовая моладзь – выхадцы пераважна з ніжэйшых саслоўяў. Яны асвойвалі не толькі спецыяльныя музычныя дысцыпліны, але і агульнаадукацыйныя, што дазваляла выхоўваць рознабакова падрыхтаваных музыкантаў і артыстаў. Цікава, што музычныя дысцыпліны (напрыклад, «лекцыі скрыпічнай ігры») выкладаліся не толькі будучым інструменталістам, але таксама спевакам і танцорам. Гэта спрыяла развіццю слыху, пачуцця рытму, фарміраванню эстэтычнага густу.

У цэлым музычны тэатр, створаны пры пасрэдніцтве мецэнатаў, садзейнічаў развіццю розных сфер музычна-прафесійнай культуры Беларусі.

Музыка ў пазатэатральных формах быту

Музычны тэатр, найбольш рэпрэзентатыўная форма музычнай культуры Беларусі, усё ж быў абмежаваны дварцова-арыстакратычным асяроддзем і не ахопліваў увесь спектр з'яў тагачаснага музычнага жыцця. У ім жа шырокае распаўсюджанне атрымала бытавая вакальная (харавая ды сольная) і інструментальная музыка, якая ўваходзіла ў святочны і штодзённы быт розных груп тагачаснага насельніцтва беларускіх гарадоў, мястэчак і маёнткаў[2].

[1] Pamiętniki o księciu Karolu Radziwille, pisany podług archiwum Nieświezkiego... // Dziennik literacki. – 1864. – № 20-31.

[1] *Żórawska-Witkowska A.* Kapela Antoniego Tyzenhauza w Grodnie // Muzyka. – 1977. – № 2. – S. 19.

[2] Падрабязна пра музычнае жыццё розных груп гарадскога насельніцтва тагачаснай Беларусі гл.: *Дадиомова О.* Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке...; *Яна ж.* Музычная культура Беларусі XVIII стагоддзя...

Асаблівай маштабнасцю адрозніваліся пышныя цырымоніі з музыкай – паратэатральныя дзеі, якія разгортваліся на вуліцах і плошчах беларускіх гарадоў і мястэчак у святочныя дні царкоўнага календара і з нагоды шматлікіх свецкіх урачыстасцей. Месцамі правядзення гэтых цырымоній станавіліся розныя прыватнаўласніцкія і каралеўскія гарады ды мястэчкі Беларусі – Віцебск, Полацк, Орша, Магілёў, Мінск, Бабруйск, Жыровічы, Пінск, Гродна, Бялынічы, Нясвіж, Слуцк, Мір, Слонім, Шклоў і інш.[1] Іх плошчы ды вуліцы літаральна пераўтвараліся ў велізарныя сцэны пад адкрытым небам, на якіх па загадзя распрацаваным сцэнарыі разгортваліся шэсці мяшчан (у тым ліку цэхавых аб'яднанняў), кліру, шляхты, воінскіх фарміраванняў і г. д. У тэатралізаваных відовішчах выкарыстоўваўся цэлы комплекс візуальных і піратэхнічных эфектаў (ілюмінацыі, феерверкі, гарматныя салюты), складаная сістэма алегорый, сімвалаў, эмблем, а таксама выяўленчыя магчымасці розных відаў мастацтва: дэкаратыўна-прыкладнога, жывапісу, скульптуры, архітэктуры і музыкі.

Ад кожнага з мастацтваў, якія «працавалі» ў масавых святах амаль на мяжы сваіх магчымасцей, патрабавалася ўразіць, ашаламіць гледача-ўдзельніка, каб адкрыць шлях да спасціжэння ім ідэйна-дыдактычна-эстэтычнага сэнсу ўрачыстасці. Музыка ж, непасрэдна апелюючы да чалавечых пачуццяў, аказвала асабліва моцнае эмацыянальнае ўздзеянне на ўдзельнікаў-гледачоў цырымоній. Гукі велічных гімнаў і масавых песень, інструментальнай музыкі ўзмацнялі эмацыянальнае напружанне прыўзнята-ўрачыстых цырымоній.

Увогуле, як відаць з крыніц, выкарыстанне музыкі ў паратэатральных дзеях было шматварыянтным: яна пранізвала ўсю дзею ці ўзнікала толькі зрэдку; чулася ці ў яго пачатковай, ці ў завяршальнай фазе; суправаджала ці шэсце, ці набажэнства, ці феерверк. Уяўленне аб тым, як упісвалася музыка ў агульную карціну паратэатральнай дзеі, наколькі адпавядала яна характару і сэнсу ўрачыстасці, даюць шматлікія апісанні, знойдзеныя намі ў рукапісах і старадруках XVIII ст.[2]

[1] Аналагічныя з'явы характэрны і для тагачасных цэнтраў Літвы, Польшчы і Заходняй Украіны, што ўваходзілі ў склад Рэчы Паспалітай.

[2] Прыведзены ў працах: *Дадиомова О.* Музыка в паратеатральных действах Белоруссии XVII – XVIII вв. // Музыкальный театр Белоруссии: Дооктябрьский период. – Минск, 1990. – С. 147-149; *Яна ж.* Музыка в паратеатральных действах Белоруссии в XVIII веке // Nuo gotikos iki romantizmo. – Vilnius, 1992. – P. 228-244; *Яна ж.* Pod otwartym niebem: Muzyka w widowiskach parateatralnych na Białorusi w XVIII wieku // Profile. – 1988. – № 9. – S. 22-24.

Гараджане, што ўдзельнічалі ў паратэатральных дзеях, маглі пачуць самую розную па сваім жыццёвым прызначэнні і спосабах выканання музыку: культавую і свецкую, вакальную і інструментальную. Прынцыпы яе ўвядзення ў дзею былі вельмі рознымі: папершае, за пэўнымі відамі свят як бы замацоўваліся пэўныя жанры (напрыклад, за жалобнымі – miserere і wigilie). Па-другое, некаторыя жанры (у прыватнасці месы, гімн Te Deum і інш.) бытавалі ў самых розных цырымоніях. Па-трэцяе, у адной дзеі маглі выконвацца творы некалькіх жанраў. Аднак, пры ўсёй разнастайнасці жанраў і характары іх выкарыстання, іх шэраг, як правіла, абмяжоўваўся «абіходнымі» (тэрмін А. Сохара) культава-абрадавымі і масава-бытавымі. Такі адбор жанраў быў абумоўлены прыродай самога паратэатральнага відовішча, у якім тэатралізацыя не была настолькі ўсёахопнай, каб выклікаць да жыцця і прымусіць функцыянаваць уласна тэатральныя і канцэртныя творы.

Выканаўцамі музыкі на агульнагарадскіх урачыстасцях былі і непасрэдныя іх удзельнікі, і спецыяльна запрошаныя прафесійныя музыканты, якія працавалі ў касцёлах, вайсковых падраздзяленнях, у магнатаў і шляхты.

Святочнае жыццё гараджан уключала, побач з паратэатральнымі дзеямі, і іншыя віды гарадскіх урачыстасцей, якія ўзнікалі спантанна і былі менш тэатралізаванымі. Сярод іх можна вылучыць кaляровыя і шматгучныя кірмашовыя святы, якія ўцягвалі ў сваю гульнявую стыхію ўвесь горад – ад цэхавых да рэлігійных аб'яднанняў, ад заможных купцоў да простага народа. Часта цэнтрам гарадскога свята, ды і ўвогуле месцам баўлення вольнага часу станавілася карчма, дзе пад гукі скрыпкі, дуды і цымбалаў весяліўся і танцаваў просты люд[1].

З распаўсюджаных свецкіх форм паратэатральных дзей, разнастайных масавых урачыстасцей найбольш папулярнымі становяцца свецкія харавыя песні, разгортваецца кантавая традыцыя. Разам з тым пашыраюцца і жанры сольнай песні, якія гучаць падчас сямейных свят. Адной з самых вядомых была песня «Курдэш» (ад татар. кардаш – сябра, прыяцель), якая, паводле крыніц, бытавала ў некалькіх слоўных і музычных варыянтах (найбольш яркі з іх паходзіць з 1779 г.)[2]. Распаўсюджана была і жартоўная

[1] *Мальдзіс А.* На скрыжаванні славянскіх традыцый... – С. 149.

[2] *Nowak-Romanowicz A.* Klasycyzm... – S. 198; *Prosnak J.* Siedem wieków pieśni polskiej. – Warszawa, 1979. – S. 75; *Ён жа.* Kultura muzyczna Warszawy XVIII w. – Kraków, 1955. – S. 261; *Andrzejowski Z.* Wojenna pieśń polska. Pieśni

песня «Ухваленне весялосці», якая трапіла ў розныя выданні[1]. Сярод застольных песень (многія з іх таксама вялі свой радавод ад кантаў), якія называліся «віваты», «тосты» ці «тоставыя куранты», надзвычай папулярным быў курант «Выпіў, выпіў, нічога не пакінуў», які існаваў у некалькіх музычных варыянтах[2]. З узораў лірычных песень найбольшае распаўсюджанне атрымала мініяцюра «Лаура і Філон», таксама вядомая ў многіх увасабленнях[3]. Адзін з іх, змешчаны ў зборніку К. Райзнера[4], быў пазней выкарыстаны Ф. Шапэнам у «Фантазіі на польскія тэмы»[5]. Ёсць таксама звесткі, што гэтая песня атрымала распаўсюджанне «на Літве» (г. зн. на тэрыторыі былога Вялікага княства Літоўскага) у гады юнацтва А. Міцкевіча[6]. Мелодыя песні бытавала ў еўрапейскіх краінах з рознымі тэкстамі. Яе нават можна сустрэць у папулярным зборніку Сперонтэса (І. Шольца) «Спяваючая муза на Плейсе»[7]. У гэтай сувязі трэба адзначыць, што ў зборніку Сперонтэса ўвогуле змяшчаецца шэраг мелодый славянскага паходжання, у тым ліку і славутая «Камарынская», распаўсюджаная ў народнай інструментальнай практыцы Беларусі[8].

У канцы XVIII ст., у час бурных грамадска-палітычных падзей, павялічваецца роля масавай патрыятычнай песні, якая мае

rycerskie, żołnerskie i ludowo-żołnerskie z okresu rzplitej (wiek XII – XVII) / zebrał i wydał Z. Andrzejowski. – Warszawa, 1939. – T. 1. – S. 222.

[1] *Nowak-Romanowicz A.* Klasycyzm... – S. 43; *Prosnak J.* Kultura muzyczna Warszawy XVIII w... – S. 259-260.

[2] *Gierowski J.* Blicht i nędza: Społeczeństwo polskie doby Augusta III // Sztuka I poł. XVIII wieku: Materiały sesji Stowarzyszenia historyków sztuki. – Warszawa, 1981. – S. 23-37.

[3] *Kolberg O.* Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania przysłowia, obrzędy, gusta, zabawy, pieśni, muzyka, tańce. Z rycinami i drzeworytami: Sandomierskie. – Warszawa, 1865; Pieśni i pioseneczki narodowe z fortepianem, część pierwsza, zawierająca 22. Wmu Ignacemu Woykowskiemu jako prawdziwemu wielbicielowi muzyki przypisana. – Poznań, 1828; Pieśni z muzyką, marsze wojska Polskiego z końca 18-go i początku 19-go wieku. – Z. 2: Nuty. – Wyd. 2. – Kraków, 1898.

[4] Pieśni i pioseneczki narodowe z fortepianem...

[5] *Prosnak J.* Kultura muzyczna Warszawy XVIII w... – S. 264-265.

[6] *Nowak-Romanowicz A.* Muzyka polskiego Oświecenia i wczesnego romantyzmu // Z dziejów polskiej kultury muzycznej: w 2 t. – T. 2: Od Oświecenia do młodej Polski. – Kraków, 1967. – S. 43; *Prosnak J.* Kultura muzyczna Warszawy XVIII w... – S. 265.

[7] *Simonówna A.* Stosunek Sperontesa «Singende Muse an der Pleisse…» do muzyki ludowej polskiej // Kwartalnik muzyczny. – 1911. – № 1. – S. 48-54.

[8] *Назіна І.* Беларуская народная інструментальная музыка. – Мінск, 1989. – С. 334.

«інтэрсацыяльнае» распаўсюджанне. Такія творы з'яўляюцца ў сувязі з прыняццем Канстытуцыі 3 Мая («На Дзень 3 Мая»), падзеямі Чатырохгадовага сейма («Песня нацыянальнай кавалерыі», «Лагерная песня», «Салдат»), з дзейнасцю Таргавіцкай канфедэрацыі (шматлікія канфедэратыўныя і антыканфедэратыўныя спевы), а таксама з рашэннямі Гродзенскага сейма[1]. Асабліва папулярнай была песня «На Дзень 3 Мая» (словы Ф. Курпінскага), якую звычайна спявалі на матыў песенькі «Венецыянка» з п'есы Л. Мерсье «Тачка воцатніка». Вядома, напрыклад, што яна гучала на ўрачыстасцях, якія праходзілі ў Гродне ў 1792 г. з нагоды гадавіны прыняцця Канстытуцыі 3 Мая[2]. Мелодыя песні захавалася ў некалькіх варыянтах. Адзін з іх быў апублікаваны ў XIX ст. Другі ж, больш ранні, змяшчаецца ў рукапісах канца 1790-х гг.[3]

Да апошняга дзесяцігоддзя XVIII ст. адносяцца і песні касцюшкаўскага паўстання («Наш Касцюшка добры быў», «Дума аб генерале Ясінскім», «Да зброі, браты» і інш.), якія існуюць як у вакальнай, так і ў інструментальнай версіі[4]. У гэты ж час набывае вядомасць і «Песня беларускіх жаўнераў 1794 года»[5]. Увогуле, як сведчаць крыніцы, музыка касцюшкаўскага паўстання набыла шырокае распаўсюджанне ў Беларусі[6].

З тых жа часоў захаваліся і два вайсковыя маршы, змешчаныя ў выданні канца XIX ст.[7] Тэкст аднаго з іх («Наш Касцюшка слаўны быў») быў добра вядомы ў Беларусі і, магчыма, бытаваў з рознымі мелодыямі. Ведалі тут і касцюшкаўскую песню «Слаўна Вільня, слаўна Гродня», якая захавалася да другой паловы XIX ст. У той час у Лепельскім павеце бытавала яшчэ адна песня касцюшкаўскіх часоў, словы якой з'яўляюцца тэкстам згаданага марша. Што да музыкі, дык яна мела прыметы прыпевак, якія выконваліся звычайна пад акампанемент скрыпак ці дудаў[8].

Побач з вакальнай музыкай у гарадскім побыце Беларусі атрымлівае шырокае распаўсюджанне і інструментальная, пераважна танцавальная. Яна гучыць на балях, хатніх вечарынах і іншых

[1] *Prosnak J.* Siedem wieków pieśni polskiej... – S. 87.

[2] Gazeta Warszawska. – 1792. – № 16.

[3] *Prosnak J.* Kultura muzyczna Warszawy XVIII w... – S. 257-248; *Raszewski Z.* Na nutę «Wenecjanki» // Muzyka. – 1986. – № 3. – S. 115-119.

[4] Pieśni z muzyką, marsze wojska Polskiego... – S. 15.

[5] *Мальдзіс А.* На скрыжаванні славянскіх традыцый... – С. 287.

[6] *Płomeńczyk Z.* Pieśń białoruska o Kościuszce // Dziennik poznański. – 1882. – № 68. – S. 33-37.

[7] Pieśni z muzyką, marsze wojska Polskiego...

[8] *Płomeńczyk Z.* Pieśń białoruska o Kościuszce... – S. 33-37.

святах. Як сведчаць крыніцы, балі звычайна адкрываліся паланэзам, потым танцавалі менуэты, кадрылі, англезы, гавоты. Часам гучалі і «старасвецкія танцулькі», «казачок» і інш.[1]

Такім чынам, у часы класіцызму ўсё большую ролю ў айчыннай музычнай культуры пачынаюць адыгрываць свецкія бытавыя жанры музычнага мастацтва.

Музычна-канфесіянальная сфера

Побач з найбольш актуальнымі для эпохі Асветніцтва свецкімі відамі музычнай практыкі ў Беларусі захоўваюцца і рэлігійныя, якія па-ранейшаму фарміруюцца ў поліканфесіянальным асяроддзі. Музыка застаецца ў той час неад'емным кампанентам набажэнства ў храмах усіх рэлігій. Яна суправаджае як штодзённыя і святочныя літургіі, так і пазахрамавыя дзеі, шэсці і працэсіі падчас шматлікіх сакральных урачыстасцей[2].

У сярэдзіне XVIII ст. усё яшчэ вельмі складаным заставалася становішча Праваслаўнай Царквы, якая захавала свае пазіцыі толькі ў асобных (цэнтральных і ўсходніх) раёнах Беларусі, прычым пераважна ў прыватнаўласніцкіх гарадах і мястэчках – Слуцку, Клецку, Дуброўне, Шклове, Быхаве і інш. З беларускіх жа праваслаўных епархій у другой палове XVIII ст. захавалася толькі адна – з цэнтрам у Магілёве[3]. Аднак і ў гэтых умовах Царква паслядоўна і ўпарта захоўвала свае традыцыі і ўзбагачала іх новымі мастацкімі сродкамі. Нездарма ў некаторых праваслаўных храмах Беларусі фарміруюцца вялікія хары, гучанне якіх выклікае захапленне вернікаў[4].

У канцы XVIII ст., пасля ўваходу беларускіх зямель у склад Расійскай імперыі, становішча праваслаўнай канфесіі ў Беларусі карэнным чынам мяняецца: яна аказваецца галоўнай, падтрыманай афіцыйнымі ўладамі. У гэты час актыўна перабудоўваюцца храмы, адкрываюцца школы, вучылішчы і г. д. Разгортваецца дзейнасць

[1] *Мальдзіс А.* Беларусь у люстэрку мемуарнай літаратуры XVIII стагоддзя... – С. 90, 200.

[2] Падрабязна гл. пра гэта: *Дадиомова О.* Музыка в паратеатральных действах Белоруссии XVII – XVIII вв... – С. 139-154; *Яна ж.* Музыка в паратеатральных действах Белоруссии в XVIII веке... – Р. 228-244; *Яна ж.* Pod otwartym niebem... – S. 22-24.

[3] Канфесіі ў Беларусі (канец XVIII – XIX ст.) / аўтар-склад.: В. Грыгор'ева, У. Завальнюк і інш.; навук. рэд. У. Навіцкі. – Мінск, 1998. – С. 31; *Грицкевич А.* Социальная борьба горожан Белоруссии (XVI – XVIII вв.). – Минск, 1979. – С. 131.

[4] *Пікарда Г. дэ.* Царкоўная музыка на Беларусі... – С. 31.

Царквы на ніве музычнай адукацыі і выхавання. Так, захаваліся матэрыялы аб Магілёўскай духоўнай семінарыі (канец XVIII – пачатак XIX ст.), у якой вучылася шмат выхадцаў з сялян. Арганізатарам музычных заняткаў у семінарыі быў епіскап Анастасій (Братаноўскі-Раманенка) – знаўца музыкі і вялікі аматар харавога спеву[1]. У 1798 – 1805 гг. на працу ў якасці рэгентаў хору былі запрошаны кампазітары Вус і Няльгоўскі (апошні – аўтар кантаў і васьмігалосых канцэртаў). Хорам і аркестрам Братаноўскага кіраваў вядомы скрыпач, ураджэнец Гродна Іван Дабравольскі[2].

Нягледзячы на тое, што семінарыя не рыхтавала прафесійных музыкантаў, яна давала сваім выхаванцам грунтоўныя веды ў галіне музычнага мастацтва. Аб гэтым сведчыць хоць бы тое, што з семінарыстаў набіралі пеўчых у архірэйскі хор. Вядома таксама, што семінарысты вучыліся спевам, ігры на флейце і віяланчэлі[3].

У цэлым дзейнасць Праваслаўнай Царквы ў розных сферах айчыннай музычнай культуры была істотнай крыніцай яе развіцця.

У другой палове XVIII ст. найбольш моцнымі заставаліся пазіцыі Каталіцкай Царквы, якая дзейнічала на ўсёй тэрыторыі Беларусі. У касцёлах па-ранейшаму ствараюцца і перапісваюцца шматлікія музычныя кампазіцыі. Аб гэтым сведчыць серыя антыфанарыяў сярэдзіны XVIII ст., перапісаных манахам-дамініканцам Серафіновічам і распаўсюджаных у розных беларускіх касцёлах, зборнік песнапенняў нясвіжскіх дамініканцаў (1760), Антыфанарый гродзенскіх бернардзінцаў (2-я палова XVIII ст.), Антыфанарый слонімскіх бернардзінцаў (перапісаны ў 1770 г. студэнтам філасофіі айцом Патэрнумам Бароўскім), музычныя кнігі быхаўскіх канонікаў канца XVIII ст., Антыфанарый з Будслаўскага кляштара, збор манодый з Лыскава (2-я палова XVIII – пачатак XIX ст.), нотныя зборы розных часоў гродзенскіх брыгітак і многія іншыя рукапісы, што паходзяць з беларускіх гарадоў і мястэчак[4].

[1] *Горючко П.* Материалы для истории Могилевского архиерейского хора (1798 – 1805) // Материалы для истории церквей Белоруссии конца XVIII и начала XIX столетий. – Могилев, 1903. – С. 27.

[2] *Капилов А.* Скрипка белорусская... – С. 44-45.

[3] *Горючко П.* Материалы для истории Могилевского архиерейского хора (1798–1805) // Могилевская старина. – Вып. 3. – Могилев, 1902 – 1903. – С. 105-106.

[4] Падрабязна гл. пра гэта: *Ліхач Т.* Літургічная музыка ў Беларусі. Каталіцкая традыцыя. – Мінск, 2008. – С. 53-117.

Большасць музычных помнікаў сёння знаходзіцца па-за межамі Беларусі, аднак шэраг рукапісаў (у тым ліку Нясвіжскія месы) і друкаў змяшчаюцца ў айчынных сховішчах. Гл.: Музыка Беларусі XVIII стагоддзя («Нясвіжскія

Музычныя помнікі Каталіцкай Царквы сведчаць аб праяўленні двуадзінай тэндэнцыі – захавання старадаўніх традыцый і разбурэння іх інавацыйнымі з'явамі. Апошнія асабліва ярка праявіліся ў Нясвіжскіх месах, якія па сваёй музычнай стылістыцы набліжаюцца да свецкіх узораў, абагульняючы ў сабе мелодыка-інтанацыйныя, ладагарманійныя, фактурныя элементы заходнееўрапейскага класіцысцкага музычнага мастацтва і бытавой славянскай музыкі, у тым ліку кантаў[1].

Ва ўлонні каталіцкай канфесіі ў часы класіцызму распаўсюджваюцца таксама разнастайныя капэлы, захоўваецца і множыцца арганная культура[2]. Працягваюць сваю дзейнасць музычна-адукацыйныя ўстановы, сярод якіх асабліва вылучаюцца Гродзенская і Віцебская езуіцкія бурсы[3]. Апошняя, мяркуючы па архіўных дакументах, існавала пад апекай расійскіх улад і ў пачатку XIX ст., калі падобныя ўстановы ў выніку скасавання ордэна езуітаў ужо былі паўсюдна знішчаны[4].

Дзейнічалі ў Беларусі і цэнтры музычнага выхавання моладзі (калегіумы), дзе ажыццяўляліся пастаноўкі школьнага тэатра. Істотна, што ў часы класіцызму значэнне музыкі ў спектаклях гэтага тэатра прыметна ўзрастае, аб чым красамоўна гавораць факты ўвядзення ў спектаклі «опер» (так звычайна называліся асобныя музычныя нумары ці оперныя сцэны)[5]. У 1787 – 1791 гг. для тэатра Забельскага дамініканскага калегіума кампазітарам Р. Вардоцкім і

месы»): метадычныя рэкамендацыі для камерных вакальных ансамбляў / склад. Т. Ліхач. – Мінск, 1991; Літургічная музыка Беларусі XVIII стагоддзя: хрэстаматыя...; *Лихач Т.* Страницы прошлого музыкальной культуры Белоруссии (XVIII ст.) // Вопросы культуры и искусства Белоруссии. – Вып. 6. – Минск, 1987. – С. 77-84; *Мартынюк Т.* Нотныя помнікі харальнай традыцыі ў фондах Нацыянальнага музея гісторыі і культуры Беларусі // Беларускае музыказнаўства: Новыя далягляды: матэрыялы XIII Навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай. – Мінск, 2004. – С. 56-59; *Лябецкі У.* Новыя архіўныя здабыткі з Гродзенскіх збораў // Старонкі гісторыі беларускай музыкі: навук. працы БДАМ. – Вып. 8, Сер. 1, Беларуская музычная культура – Мінск, 2005. – С. 146-159; *Ён жа.* Издание и распространение рукописных и печатных нот на Гродненщине // Весці БДАМ. – 2006. – № 9. – С. 8-14.

[1] *Лихач Т.* Страницы прошлого музыкальной культуры Белоруссии... – С. 77-84.

[2] *Неўдах У.* Cantantibus organis...

[3] *Дадзіёмава В.* З гісторыі музычнай бурсы пры Віцебскім езуіцкім калегіуме // Віцебскі сшытак. – 1995. – № 1. – С. 26-31; *Яна ж.* Materiały do historii burs muzycznych... – S. 83-94.

[4] Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі. – Ф. 1924. – Воп. 1. – Спр. 7-17.

[5] *Барышев Г., Голикова Л.* Музыка в школьном театре Белоруссии XVI – XVIII вв... – С. 96.

драматургам М. Цяцерскім быў нават напісаны твор у оперным жанры – «Апалон-заканадаўца, або Рэфармаваны Парнас»[1].

Мяркуючы па дыдактычна-маралізатарскім сюжэце, «Апалон-заканадаўца» – твор канікулярнага круга. Пастаноўка такіх спектакляў, прымеркаваных да заканчэння навучальнага года, становілася важнай падзеяй у жыцці школяроў[2]. У спектаклях, як правіла, удзельнічалі многія вучні, якія дэманстравалі свае поспехі ў галіне «прыгожых» мастацтваў. Менавіта гэтая акалічнасць абумовіла шматлікасць персанажаў, якія з'яўляюцца ў «Апалоне» толькі адзін раз: верагодна, аўтары і пастаноўшчыкі жадалі прыцягнуць да ўдзелу ў спектаклі як мага больш акцёраў-школяроў. Ёсць дастаткова падстаў меркаваць і пра імкненне аўтараў улічыць выканальніцкія магчымасці хлопчыкаў, якія ўдзельнічалі ў спектаклі: у оперы адсутнічаюць жаночыя ролі, вакальныя партыі большасці персанажаў вельмі простыя і даступныя для выканання. На гэтым фоне аркестравая партытура выглядае значна больш складанай і развітай: верагодна, у распараджэнні пастаноўшчыкаў мелася прафесійная капэла, якая ўдзельнічала ў спектаклі.

Музыка «Апалона» сведчыць і аб тым, што яе аўтар арыентаваўся на густы не вельмі патрабавальнай і дасведчанай у музычным мастацтве аўдыторыі: опера пабудавана на жанрава-стылявых клішэ, якія на той час ужо выходзілі з мастацкага ўжытку. Зрэшты, стрыманасць аўтара ў мастацкіх пошуках абумоўлена, відаць, і ўсведамленнем ім аказіянальнага характару свайго твора, разлічанага толькі на адно выкананне.

Цікава, што ў «Апалоне» знайшлі адлюстраванне некаторыя народна-жанравыя матывы (звязаныя з фігурай Мужыка). Аднак тут, як і ў іншых узорах опернага мастацтва Беларусі XVIII ст. («Агатка», «Чужое багацце» Я. Голанда), дадзеныя элементы ўвасобіліся пераважна ў сюжэце і амаль не адлюстраваліся ў музычнай мове твора.

У цэлым адзіны захаваны на сёння ўзор школьнай оперы, які мае шмат агульнага з уласна оперным мастацтвам, разам з тым нясе на сабе яскравы адбітак вучэбнай пастаноўкі з уласцівай ёй дыдак-

[1] *Барышев Г., Голикова Л.* Музыка в школьном театре Белоруссии XVI – XVIII вв... – С. 83-138; *Іўчанка Н.* Музычны помнік Беларусі XVIII стагоддзя // Мастацтва Беларусі. – 1989. – № 3. – С. 66-71.

[2] Мы згодны з меркаваннем Н. Кавальчук аб магчымасці выканання аперэты як інтэрмедыі паміж актамі іншых твораў (гл.: *Kavalchuk N.* Opereta «Apollo prwodawca» – intermedia w przedstawieniu szkolnym // Muzyka. – 2006. – № 4. – S. 27-53.

тычна накіраванай сюжэтыкай, з арыентацыяй на выканальніцкія магчымасці і густы шкаляроў.

У каталіцкіх музычна-адукацыйных цэнтрах працягваюцца і тэарэтычна-педагагічныя распрацоўкі. Аб тым, што яны вяліся ў розных асяродках, сведчаць ананімныя падручнікі гродзенскіх дамініканцаў, лыскаўскіх місіянераў[1], а таксама кніга нясвіжскага манаха бенедыкцінскага ордэна Арнульфа Варанца «Пачаткі музыкі фігуральных і харальных спеваў»[2]. Гэтая методыка-педагагічная праца была апублікавана ў Вільні ў 1809 г. Аднак, мяркуючы па звестках, прыведзеных ва ўступе, напісана і падрыхтавана да друку яна была ў Нясвіжы ўжо прыкладна ў 1794 г.[3]

У працы Варанца[4] прыведзены асноўныя звесткі па тэорыі музыкі; ёсць у ёй і метадычныя ўказанні па выкананні харавых спеваў. Асаблівую цікавасць уяўляе дадатак, у якім змешчаны пераклад і транскрыпцыя звыш 300 італьянскіх тэрмінаў, што дазваляе лічыць гэтую працу адным з першых у Беларусі музычна-тэрміналагічных слоўнікаў.

Змест кнігі гаворыць пра тое, што яе аўтар меў досыць глыбокія веды па гісторыі музычна-тэарэтычных вучэнняў, асновах акустыкі, эстэтыкі і інш. У разуменні вызначальных прынцыпаў музычнага мастацтва Варанец быў прыхільнікам барочных традыцый і абапіраўся на музычна-тэарэтычныя даследаванні як XVIII, так і папярэдніх стагоддзяў. Аб гэтым сведчаць шматлікія цытаты класічных прац і згадванне прозвішчаў іх аўтараў – Гвіда д'Арэцца, І. Зульцэра, Г. Шота і інш.

Такім чынам, дзейнасць Каталіцкай Царквы на ніве музычнай культуры Беларусі аказвала істотнае ўздзеянне на развіццё розных галін гэтай культуры.

---

[1] *Ліхач Т.* Тэорыя харальных спеваў на Беларусі...

[2] Ксеракопію працы Варанца нам удалося зрабіць у аддзеле рэдкіх кніг Віленскага ўніверсітэта. Паводле гэтай копіі, перададзенай намі Т. Ліхач, ёю быў зроблены пераклад (гл.: *Ліхач Т.* Тэорыя харальных спеваў на Беларусі...).

[3] *Woroniec A.* Początki muzyki tak figuralnego, jako i choralnego kantu przez xiędza Antoniego Arnulfa Worońca opata nieświskiego zakonu s. Benedykta, s. teologii i kanonów doktora ułożone z 18 tablicami rzniętemi. Za pozwoleniem Cenzury Wileńskiej. – Wilno, 1809. – S. 2-3.

[4] Прозвішча Варанца не прыгадваецца ў бібліяграфічных выданнях, аднак прамыя і ўскосныя звесткі аб ім можна знайсці ў тэксце яго працы. Паводле гэтых звестак, нясвіжскі абат быў доктарам тэалогіі і канонаў, а таксама арганістам. Ён неаднаразова наведваў Рым, дзе, верагодна, удасканальваў сваё майстэрства і знаёміўся з музыкай тамтэйшых касцёлаў.

Уплывовай канфесіяй у тагачаснай Беларусі засталася і ўніяцкая, якой к канцу XVIII ст. належала большасць храмаў[1]. Як і раней, яе дзейнасць у сферы мастацкай культуры ў значнай меры ўздзейнічала на развіццё як вакальнай, так і інструментальнай культуры. Сведчаннем гэтага з'яўляюцца факты ўвядзення арганаў і інструментальных капэл у некаторыя храмы. Так, з архіўных дакументаў дакладна вядома, што інструментальная капэла і два арганы меліся ў Жыровіцкім базыліянскім манастыры, два арганы – у Супрасльскім, адзін – у мінскай царкве св. Духа пры базыліянскім манастыры (з 1779 г.)[2].

Можна меркаваць, што ў XVIII – пачатку XIX ст. колькасць арганаў ва ўніяцкіх храмах была досыць значнай. Ва ўсякім выпадку, у выяўленых намі архіўных дакументах 1836 г. толькі па літоўскай грэка-ўніяцкай епархіі іх налічвалася 86[3].

Уніяцкая царква працягвала ажыццяўляць у Беларусі і педагагічную дзейнасць. Пра гэта сведчаць архіўныя даныя аб Жыровіцкім храме, пры якім існавала музычная бурса, дзе вучыліся мясцовыя жыхары[4].

Такім чынам, музыка Уніяцкай царквы Беларусі была адным са складнікаў айчыннай музычнай культуры і сферай спалучэння ў ёй усходне- і заходнехрысціянскіх музычных плыняў.

Сярод канфесій, якія дзейнічалі ў другой палове XVIII ст. на беларускіх землях і аказвалі ўплыў на развіццё музычнага жыцця, была пратэстанцкая. І хоць у той час колькасць пратэстанцкіх прапаведнікаў прыметна зменшылася (што тлумачыцца пашырэннем контррэфармацыйнага руху і пераходам у каталіцызм большасці магнатаў), аднак дзейнасць шэрагу пратэстанцкіх абшчын у Беларусі працягвалася[5]. Адным з цэнтраў пратэстантызму была Слуцкая кальвінісцкая гімназія, у якой рэгулярна праводзіліся

---

[1] *Грицкевич А.* Социальная борьба горожан Белоруссии... – С. 111.

[2] Архив Санкт-Петербургского отделения Института истории РАН. – Ф. к-52. – Оп. 1. – Д. 296. – Л. 1 об.-2; *Ліхач Т.* Музычнае мастацтва уніяцкай царквы... – С. 13; Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі. – Ф. 694. – Воп. 2. – Спр. 4972. – Арк. 15.

[3] Российская национальная библиотека (РНБ). Отдел рукописей. – Ф. 52. – Д. 25. – Л. 12.

[4] Архив Санкт-Петербургского отделения Института истории РАН. – Ф. к-52. – Оп. 1. – Д. 228. – Л. 16.

[5] *Грыцкевіч А.* Дзейнасць Віленскага Сінода рэфармацкіх абшчынаў у Вялікім княстве Літоўскім // Беларусіка=Albaruthenica. – Мінск, 1995. – Кн. 4. – С. 367-373.

музычныя заняткі[1]. Можна меркаваць, што ў захаваных у XVIII ст. цэнтрах гэтай канфесіі па традыцыі, закладзенай яшчэ Лютэрам і Кальвінам, гучалі літургічныя творы ў выкананні саміх вернікаў, як акапэльна, так і з інструментальным суправаджэннем.

Як адзначалася, у Беларусі з даўніх часоў побач з хрысціянскімі распаўсюдзіліся і нехрысціянскія канфесіі – іудаізм і іслам, якія таксама мелі трывалыя музычныя традыцыі. Паколькі пытанні, звязаныя з увасабленнем гэтых традыцый у Беларусі, яшчэ недастаткова даследаваны, мы можам прывесці толькі асобныя даныя.

Вядома, што ў XVIII ст. Беларусь была адным з важнейшых у Еўропе асяродкаў іудзейскага веравызнання. Тут пражывала вялікая колькасць яўрэяў, якія аб'ядноўваліся ў асобыя этнаканфесіянальныя суполкі (кагалы). На чале кагалаў стаялі духоўныя асобы (равіны, прапаведнікі і інш.), якія фактычна кіравалі жыццём іудзейскай супольнасці. Яе асноўным цэнтрам у кожным горадзе і мястэчку была сінагога, якая адначасова з'яўлялася і галоўным ачагом захавання і распаўсюджання музычна-літургічных канонаў. Увогуле, як сведчаць гістарычныя крыніцы і сучасная практыка сінагагальнай службы, музыка займала ў ёй вялікае месца. Звычайна гэта быў спеў кантара (хазана), падтрыманы хорам. Разам з тым у сінагозе гучалі і музычныя інструменты, якія мелі рытуальнае значэнне (напрыклад рог, у які трубілі падчас рэлігійных свят) ці суправаджалі пазарытуальныя дзеі. Так, па звестках, прыведзеных у літаратуры, адлучэнне яўрэя ад кагала суправаджалася «гукамі труб» у сінагогах[2].

У другой палове XVIII ст. Беларусь, у якую перамясціўся з Заходняй Еўропы інтэлектуальны цэнтр ашкеназскага (еўрапейскага) іудаізму, становіцца важнейшым асяродкам хасідызму – аднаго з моцных адгалінаванняў іудзейскай рэлігіі, якое істотна адрознівалася ад артадаксальнай равіністычнай традыцыі. Зарадзіўшыся ў той час на Украіне, хасідызм хутка распаўсюдзіўся ў Беларусі, дзе яго цэнтрамі сталі Любавічы, Валожын, Броды, Браслаў, Ляды і іншыя беларускія гарады ды мястэчкі.

У хасідскай музыцы адбыўся адыход ад традыцыйных канонаў. Як адзначае даследчыца гэтага пытання Н. Сцяпанская, «песні прызначаліся не толькі для рэлігійных, але і для свецкіх мэт. Хасіды запаміналі іх і вусна распаўсюджвалі ў побыце, прысачынялі новыя тэксты. Па сутнасці, гэтыя песні пераўтвараліся ў частку

[1] *Глебов И.* Историческая записка о слуцкой гимназии с 1617 – 1630 по 1901 г. – Вильно, 1903. – С. 1.
[2] *Иоффе Э.* Страницы истории евреев Беларуси. – Минск, 1996. – С. 30.

фальклору»[1]. Паколькі беларускія яўрэі не ведалі гета і актыўна кантактавалі з мясцовым насельніцтвам[2], можна меркаваць, што ў працэсе пашырэння хасідамі меж сінагагальнай музыкі апошняя ўбірала ў сябе і мясцовыя элементы. Вельмі цікава, што музычныя традыцыі хасідаў Беларусі знайшлі свой працяг і пераўвасабленне ў шырокай рэгіянальна-храналагічнай прасторы і дайшлі да сённяшняга дня ў культуры Еўропы і Амерыкі[3].

Ва ўмовах шчыльнага суіснавання хасідызму і артадаксальнай равіністычнай традыцыі ў Беларусі ў XVIII ст. узнікла яшчэ адно веравучэнне, якое спалучыла ў сабе абодва напрамкі, а іменна хабат, стваральнікам якога стаў равін з мястэчка Ляды (што на Магілёўшчыне) Залман Шнеур. Ён жа стварыў тэарэтычна аргументаваную канцэпцыю сінагагальнага спеву і мноства рэлігійных напеваў, прызначаных для падрыхтоўкі да набажэнства[4]. Гэтыя і іншыя напевы выконваліся мужчынамі, але ў працэсе міграцыі з культавага ў свецкі ўжытак станавіліся даступнымі і для жаночых галасоў, а таксама для музычных інструментаў[5].

Канкрэтныя звесткі аб музычных традыцыях мусульман у Беларусі XVIII ст., на жаль, пакуль не выяўлены. Аднак вядома, што татары-мусульмане, якія спрадвеку жылі ў Беларусі, у XVIII ст. складалі пэўную частку насельніцтва гарадоў і мястэчак і мелі ў беларускіх гарадах свае святыні – мячэці, у якіх адбывалася набажэнства[6]. Паводле мусульманскага культу, музыка адыгрывала ў набажэнстве значнае месца: мула чытаў каран нараспеў, яму адказваў хор вернікаў. Можна меркаваць, што ў Беларусі мусульманскае духавенства клапацілася пра захаванне музычных традыцый сваёй рэлігіі і садзейнічала іх развіццю.

[1] *Степанская Н.* Хасидская музыкальная традиция в контексте культуры евреев Беларуси // Музычная культура Беларусі: Праблемы гісторыі і тэорыі: матэрыялы VIII Навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай. – Мінск, 1999. – С. 25.
[2] Яўрэйскія музыканты (клезмеры) пастаянна ігралі на вяселлях, імянінах, іншых святах мяшчан і шляхты. Гэтых выканаўцаў, часта побач з беларускімі, можна было пачуць і ў карчме, на кірмашы ці проста на вуліцы, а таксама пры дварах свецкай знаці. Паводле крыніц, яўрэйскіх музыкантаў запрашалі да сябе і буйныя магнаты (гл. пра гэта: *Цеханавецкі А.* Міхал Казімір Агінскі і яго «сядзіба музаў» у Слоніме. – Мінск, 1993. – С. 25).
[3] *Степанская Н.* Хасидская музыкальная традиция… – С. 30.
[4] Там жа. – С. 28-29.
[5] Там жа. – С. 29.
[6] *Думін С., Канапацкі І.* Беларускія татары: мінулае і сучаснасць. – Мінск, 1993. – С. 242.

Такім чынам, у часы класіцызму ў Беларусі працягвае сваё існаванне поліканфесіянальная музычная традыцыя, якая стварае багатую і разнастайную палітру рэлігійнага музычнага свету.

У цэлым жа ў музычнай культуры тагачаснай Беларусі былі прадстаўлены самыя розныя формы музычнага побыту, як новыя – тэатральна-канцэртныя, характэрныя толькі для гэтай эпохі, так і ранейшыя – рэлігійныя, што працягвалі традыцыі мінулых эпох.

Кампазітары-аматары

Другая палова XVIII ст. была адзначана актывізацыяй творчага руху, прадстаўленага дзейнасцю многіх кампазітараў, як прафесіяналаў, так і аматараў[1].

Узмацненне руху свецкай знаці насустрач музычнаму мастацтву было звязана не толькі са зменамі ў культурных прыярытэтах і арыенцірах грамадства, але і з новымі, адкрытымі класіцысцкай эпохай якасцямі самой музыкі. У гэты час яна імкліва пераўтвараецца з мастацтва вучонага і павучальнага ў мастацтва перш за ўсё прыгожае і вытанчанае, што нясе радасць кожнаму, хто дакранаецца да яго. Музыка пачынае вабіць новай, дагэтуль невядомай прастатой выразных сродкаў і даступнасцю для выканання, «спакушаючы» меламанаў на ўласныя выканальніцкія і кампазітарскія спробы. Каб пераканацца ў гэтым, дастаткова прыгадаць музыкантаў-аматараў з ліку каралёў, імператараў і курфюрстаў, іншых знатных асоб Германіі, Аўстрыі, Францыі, Іспаніі, Прусіі і Расіі: Фрыдрыха II, Ёзафа II, Максіміліяна Ёзафа III, Карла Тэадора, Марыю Тэрэзію, Карла Вюртэмбергскага, Рыгора Цяплова, пазней – братоў Віяльгорскіх (пляменнікаў М. Агінскага) і інш.[2]

[1] Праблема музычнага аматарства, навуковых крытэрыяў яго вызначэння з'яўляецца адной з дыскусійных у сучаснай музыкалогіі (гл. пра гэта: *Порфирьева А.* Профессионализм и дилетантизм (проблема художественной ценности музыки в памятниках японской литературы эпохи Хейан) // Зеленый зал-2: альманах / Российский институт истории искусств; сост. А. Некрылова. – СПб., 2010. – С. 74-101). У нашай працы мы трактуем паняцце аматарства не як антынамічнае ў адносінах да музычнага прафесіяналізму, а ў сацыялагічным плане – як дзейнасць, якая не з'яўляецца для яе суб'екта галоўнай справай жыцця, сродкам існавання і не ацэньваецца грамадствам як прафесійная. З гэтай прычыны мы, у прыватнасці, не адносім да ліку аматараў барона Эрнста Ванжуру, які фактычна дзейнічаў як прафесійны музыкант, Восіпа Казлоўскага, які хоць і падпісваў свае творы словам «аматар» (падкрэсліваючы такім чынам факт свайго высакароднага паходжання), але таксама працаваў як прафесійны музыкант, займаючы адпаведныя пасады ў гады жыцця ў Беларусі і Расіі.

[2] *Цеханавецкі А.* Міхал Казімір Агінскі і яго «сядзіба музаў»... – С. 14; *Щербакова Т.* Михаил и Матвей Виельгорские. – М., 1990.

У Беларусі, дзе традыцыі музычнага аматарства налічвалі некалькі стагоддзяў, развіццю гэтай з'явы спрыялі многія фактары, і ў першую чаргу – неабмежаваныя магчымасці тутэйшай знаці атрымліваць агульную і музычную адукацыю і падарожнічаць у музычныя сталіцы свету, кантактаваць з лепшымі еўрапейскімі музыкантамі і г. д.

Сярод музыкантаў-аматараў Беларусі XVIII ст. – мінскі ваявода Крыштаф Завіша, які захапляўся ігрой на лютні, княгіня Уршуля Францішка Радзівіл, якая добра спявала і сачыняла вакальныя творы, падскарбій надворны літоўскі Антоній Тызенгаўз (іграў на скрыпцы, клавікордзе і сачыняў музыку), добры скрыпач-аматар гродзенскі падкаморый Фердынанд Юндзіл, князь (?) Мірскі, які спяваў і іграў на гітары, дачка пінскага мечніка Юзэфа Бутрымовіч (у будучым – маці славутага кампазітара Н. Орды), чыёй ігрой на клавікордзе захапляўся сам кароль Рэчы Паспалітай, і інш.[1]

Музыканты-аматары Беларусі пакуль яшчэ не імкнуліся, як рускія ці польскія аўтары, абаперціся ў сваёй творчасці на мову народа і яго музычную спадчыну. Аднак у цэлым музычнае аматарства адыграла значную ролю ў развіцці музычнага мастацтва Беларусі, бо ў выніку розных абставін найбольш актыўнымі ў станаўленні мясцовага творчага працэсу аказаліся менавіта музыканты-аматары – прадстаўнікі арыстакратычных колаў. Вельмі розныя па ўзроўні адоранасці і адукаванасці, якасці і выніках кампазітарскай і выканальніцкай творчасці, усе яны, аднак, выказваліся ў музыцы шчыра, натхнёна, а некаторыя з іх – арыгінальна і дасканала.

З музыкантаў-аматараў найбольш важкі ўклад у культуру Беларусі ўнеслі прадстаўнікі родаў Агінскіх і Радзівілаў.

Род Агінскіх – адзін з самых старажытных і ўплывовых у колішняй Беларусі. Яго першыя прадстаўнікі жылі на Смаленшчыне яшчэ ў XIV – XV стст. і насілі прозвішчы Глазына і Глушонак[2]. Агінскімі яны сталі называцца пасля таго, як баярын Дзмітрый Іванавіч Глушонак атрымаў у канцы XV ст. прывілей вялікага князя літоўскага Аляксандра Ягелончыка на валоданне маёнткам Агінты (паводле тагачаснай традыцыі, прозвішчы магнатаў звычайна пахо-

[1] *Żórawska-Witkowska A.* Kapela Antoniego Tyzenhauza w Grodnie... – S. 28; *Мальдзіс А.* Беларусь у люстэрку мемуарнай літаратуры XVIII стагоддзя... – С. 92; *Шишигина К.* Музы Несвижа. – Минск, 1986. – С. 93-94; Dyaryusz bytności Najj. Króla IMci Stanisława Augusta w Pińsku i Krystynowie w miesiącu septembrze 1784 // Biblioteka Warszawska. – 1860. – T. 3. – S. 270.

[2] Існуе меркаванне, што род бярэ пачатак ад Рурыка Вялікага (гл. пра гэта: *Залуский А.* Время и музыка Михала Клеофаса Огинского. – Минск, 1999. – С. 27).

дзілі з назваў іх уладанняў)[1]. У XVII ст. Агінскія, як і многія іншыя беларускія арыстакраты, перайшлі з праваслаўнай веры ў каталіцкую, каб атрымаць роўныя правы з польскай шляхтай. Гэта адкрыла ім, заможным і радавітым магнатам, шлях да высокіх дзяржаўных пасад у Вялікім княстве Літоўскім. Вядома, у прыватнасці, што прадзед Міхала Клеафаса Агінскага быў ваяводам віцебскім, а бацька – старастам ашмянскім, ваяводам трокскім, пісарам польным Вялікага княства Літоўскага і паслом Рэчы Паспалітай у розных краінах.

Міхал Казімір Агінскі (1728 – 1800) паходзіў з іншай галіны роду, чым Міхал Клеафас[2]. Аднак гэтаксама, як і яго сваяк, Казімір Агінскі прадстаўляў найбольш заможную частку тагачаснай інтэлектуальнай эліты, якая ўваходзіла ў самыя высокія палітычныя колы. У гісторыі культуры Беларусі Міхал Казімір Агінскі вядомы перш за ўсё як буйны мецэнат, стваральнік слонімскага мастацкага цэнтра, што аб'яднаў велічэзны тэатр, некалькі аркестраў і балетную школу, а таксама нотную бібліятэку і збор музычных інструментаў. Шматграннасць дабрачыннай дзейнасці Міхала Казіміра ў галіне культуры вызначалася перш за ўсё яго асабістымі якасцямі: тонкасцю і гнуткасцю розуму, шырынёй кругагляду, еўрапейскай адукаванасцю і мастацкай адоранасцю. Ён добра маляваў, складаў вершы і оперныя лібрэта, пісаў музыку, іграў на многіх музычных інструментах. Лічыцца, што ён – аўтар некалькіх опер («Зменены філосаф», «Становішча саслоўяў», «Елісейскія палі», «Цыганы») і музыкі да балета (партытуры гэтых твораў пакуль не знойдзены).

З узораў камерна-вакальных твораў кампазітара вядома 12 песень без акампанементу, што захаваліся ў рукапісе 1770 г.[3], і 14 песень у суправаджэнні дзвюх скрыпак і баса, апублікаваных у варшаўскім выданні 1788 г.[4] У гэтых песнях на ўласныя словы, невялікіх па памерах і нескладаных па музычнай мове, Агінскі ўвасобіў тыя ідэалы прастаты і натуральнасці ў выяўленні пачуццяў, якія былі сугучны ракайльна-букалічным плыням яго эпохі.

Сольныя песні ўяўляюць сабой афарыстычныя замалёўкі, якія, хутчэй за ўсё, ствараліся да ўжо гатовых вершаў. Гэта пацвярджаецца існаваннем шэрагу тэкстаў без музыкі («Аб праўдзе», «Аб вольнасці», «Аб шчасці жыцця»). Сярод сольных песень ёсць філа-

[1] *Трэпет Л.* Там, дзе гучалі паланезы. – Мінск, 1990. – С. 3.
[2] *Цеханавецкі А.* Міхал Казімір Агінскі і яго «сядзіба музаў»... – С. 60.
[3] Biblioteka Narodowa. – № BOZ 1075.
[4] [*Ogiński M. K.*] Bayki i Nie-bayki przez obywatela słonimskiego napisane: w 2 t. – Warszawa, 1788.

софска-павучальныя («Сэрца і розум», «Аб філасофіі», «Аб лёсе», «Аб гусце»), пастаральныя («Пастушка») і застольныя («Бахус»), ёсць партрэтныя замалёўкі дзяўчат («Анетка», «Дзяўчынка», «Кася», «Лізетка») і хлопца («Антак»).

Друкаваныя песні, пры ўсім падабенстве з рукапіснымі (часам – падабенстве літаральным, як у «Пастушцы», мелодыя якой выкарыстоўваецца ў песні «Аб календары»), істотна адрозніваюцца ад апошніх. Перш за ўсё, у творах з выдання 1788 г. музыка з'яўляецца вядучым пачаткам. Паказальна таксама, што гэтыя песні яднае адзіны вобраз – сяляначкі Касі, чыя летуценная постаць натхняе вытанчана-рафінаванага юнака, ад імя якога вядзецца апавяданне, на стварэнне лірычных і павучальных, філасофскіх і гумарыстычных замалёвак. Уражаны дзяўчынай, ён ва ўсім адчувае погляд яе вачэй, цеплыню сэрца і свет розуму. Думкі юнака пра жыццё, яго нягоды і радасці набываюць філасофскае адценне («Аб шчырым сэрцы», «Нечаканы добры дзень», «Коцік-верабей», «Аб плаванні»), а філасофскія сентэнцыі – жыццёвую прастату, натуральнасць і рамантычны водар («Розныя густы», «Аб масках»).

Вельмі лаканічныя, песні М. Каз. Агінскага напісаны пераважна ў куплетнай форме. Меладыйны голас, які, як правіла, дублюецца скрыпкай, рухаецца паступенна ці па гуках трохгуччаў, мякка закругляючыся ў канцы фраз. У рытміцы прыметны формулы, характэрныя для папулярных у той час танцаў (паланэза, менуэта і інш.). Празрыстая фактура, якая ўскладняецца бадай што толькі ў рытурнелях, не перашкаджае слухачу засяродзіць увагу на мелодыі. Апошняя, пры ўсёй мінімалізацыі віртуозных сродкаў, бярэ на сябе асноўную ролю ў стварэнні мастацкага вобраза – у кожнай мініяцюры свайго, асаблівага, але разам з тым шмат у чым агульнага для ўсіх песень. Увогуле гэты опус па сваім змесце і музычнай мове арганічна ўпісваецца ў кола вакальных мініяцюр (у тым ліку песень Ж.-Ж. Русо і Ф. Э. Баха), якія атрымалі шырокае распаўсюджанне ў Еўропе ў часы ранняга класіцызму.

З інструментальных п'ес Агінскага пакуль што ўдалося адшукаць толькі Паланэз для скрыпкі і фартэпіяна, упершыню надрукаваны ў газеце «Кур'ер варшаўскі» за 1902 г.[1] Твор заснаваны на вельмі папулярнай тэме, якую выкарыстоўвалі ў XVIII – XIX стст. многія кампазітары, у тым ліку Восіп Казлоўскі[2].

[1] Сучасная публікацыя ў зборніку: Інструментальная музыка Беларусі XVIII стагоддзя (рэпертуарны зборнік) / склад. В. Дадзіёмава. – Мінск, 1991.
[2] *Дадиомова О.* Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке... – С. 47.

У цэлым выяўленыя на сёння творы М. Каз. Агінскага можна разглядаць як прыклады музычнага аматарства, распаўсюджанага ў той час у колах арыстакратыі.

Сярод кампазітараў-аматараў Беларусі XVIII ст. вылучаецца ***Мацей Радзівіл*** (1751 – 1821) – таленавіты паэт, кампазітар і грамадскі дзеяч, які шмат гадоў жыў у Нясвіжы[1].

З яго музычных твораў захаваліся Дывертысмент, Шэсць паланэзаў для камернага аркестра, Серэнада для струннага квартэта, Саната для скрыпкі і фартэпіяна, Тры паланэзы для фартэпіяна[2]. Напісаныя ў 1788 – 1797 гг., гэтыя кампазіцыі маюць прысвячэнне саксонскаму курфюрсту Антонію і прынцэсе Ганне, з якімі Радзівіл падтрымліваў сяброўскія сувязі. Ён, відавочна, меркаваў, што вытанчаныя, разлічаныя на невялікі склад выканаўцаў «музычныя прынашэнні» будуць выконвацца ў прыдворным коле аматараў музыкі.

Шэсць паланэзаў для камернага аркестра датуюцца 1788 г. і адносяцца да самых ранніх аркестравых узораў гэтага танца, вельмі папулярнага ў той час у Еўропе. Усе паланэзы разлічаны на невялікі састаў аркестра: 1–2 флейты, фагот, 2 валторны, 2 скрыпкі і віяланчэль. У некаторых творах выкарыстоўваюцца таксама па 2 кларнеты, а ў першым паланэзе («Паляванне») уведзены яшчэ альт, паляўнічы рог і барабан. Гэты паланэз увогуле вылучаецца сярод іншых арыгінальнасцю свайго вобразнага зместу і яго ўвасаблення.

Тэма палявання не была новай у музычнай творчасці: ёй аддалі даніну Ф. Куперэн, Л. Дакэн, а таксама Ё. Гайдн, адна з сімфоній якога (№ 73) носіць назву «Паляванне»[3]. Аднак Радзівіл упершыню ўвасобіў гэтую тэму ў жанры паланэза. Каб зрабіць сваю задуму больш зразумелай, ён уводзіць у партытуру падрабязныя рэмаркі, якія «каменціруюць» ход падзей: ад галопу гарэзлівай лані і сцэны палявання на мядзведзя, якая завяршаецца аглушальным выбухам, да трыумфу паляўнічых. Асаблівую дакладнасць надаюць твору сігналы валторнаў і паляўнічага рога, якія то склікаюць на паляванне, то абвяшчаюць, што ў лесе з'явіўся мядзведзь, то інфармуюць, што той паранены, і г. д. Пры ўсёй яркасці гукавыяўленчых сродкаў, якія ператвараюць паланэз у маляўнічую сцэнку, ён захоўвае радавыя сувязі з жанравым першавытокам (у прыватнасці, характэрныя для паланэза метрарытмавыя клішэ). У цэлым жа твор стаў адным з першых сведчанняў пераасэнсавання жанру паланэза шляхам узбагачэння яго новым зместам і каларытам. У гэтым сэнсе ён аказваецца як быццам у пачатку таго працэсу, што вёў да передрамантычных паланэзаў-п'ес Міхала Клеафаса Агінскага, паланэзаў-драм Восіпа Казлоўскага і рамантычных паланэзаў-карцін і фантазій Фрыдэрыка Шапэна.

Астатнія аркестравыя паланэзы больш традыцыйныя па сваім музычным вырашэнні, хоць і ў іх відавочна набліжэнне да лірычнай замалёўкі. Можна нават разглядаць усе шэсць твораў як своеасаблівы цыкл, дзе першы паланэз аказваецца як бы інтрадай, тры наступныя – лірычным цэнтрам, пяты – дансантным інтэрмецца, шосты – аптымістычным фіналам. Прыметна таксама і пэўная танальная логіка (D – G – F – G – G – D), якая выдае імкненне кампазітара да аб'яднання твораў у кампазіцыйнае цэлае з дапамогай «абрамляючых» танальнасцей. Зрэшты, М. Радзівіл, магчыма, і не ставіў перад сабой задачу стварэння цыклічнай кампазіцыі, аднак у цэлым відавочна творчае імкненне кампазітара пераасэнсаваць жанравы канон папулярнага танца і нават прадугледзець яго далейшы рух да якаснай змястоўнай трансфармацыі.

Паралельна з аркестравымі, фартэпіянныя паланэзы[1] адкрываюцца зусім іншымі гранямі папулярнага жанру. Летуценнаскерцозныя, мініяцюрныя і нескладаныя па выканальніцкіх сродках, яны не страцілі прымет салоннай п'есы для аматарскага музіцыравання.

У Серэнадзе для струннага квартэта і Санаце для скрыпкі з відавочнасцю выяўляюцца рысы «лёгкай музыкі» еўрапейскага класіцызму. Несумненна, Мацей мог пры напісанні сваіх кампазіцый карыстацца шырокім колам узораў: ад гайднаўскіх і моцартаўскіх твораў, добра вядомых ва ўсёй Рэчы Паспалітай, да серэнад Г. Пуньяні, дасланых у 1783 г. у Нясвіж з Варшавы[2] радзівілаўскім капельмайстрам Даніэлем Корнерам. Таму некалькі дзіўным здаецца той факт, што кампазітар стварае сваю Серэнаду не ў агульнапрынятай у свой час шматчасткавай форме, а ў форме варыяцый. Разам з тым змястоўна-вобразнае напаўненне гэтага твора выяўляе яго арганічную еднасць са шматлікімі касацыямі, накцюрнамі,

---

[1] Аб паэтычных здольнасцях М. Радзівіла сведчыць не толькі яго вершаванае лібрэта да оперы «Агатка», але і шэраг вершаў, што захоўваюцца ў Варшаўскім архіве (гл. пра гэта: *Фралоў А.* Новыя матэрыялы па гісторыі музыкі Беларусі... – С. 228-248).

[2] Sächsische Landesbibliothek (Dresden). – № Mus. 3788/T/1; Інструментальная музыка Беларусі XVIII стагоддзя (рэпертуарны зборнік)...

[3] Некалькі пазней за Радзівіла «Паляўнічы паланэз» напісаў Я. Голанд, які супрацоўнічаў з Мацеем у Нясвіжы.

[1] Sächsische Landesbibliothek (Dresden). – № Mus. 3788/T/1.

[2] *Prosnak J.* Nieznane listy radziwiłłowskiego kapelmistrza // Muzyka. – 1969. – № 4. – S. 92-101.

дывертысментамі, серэнадамі, якімі літаральна поўніўся тагачасны музычны свет.

У Санаце (у выданні – Санаціна) для скрыпкі і фартэпіяна аўтар таксама крыху аддаляецца ад ужо складзеных на той час жанравых канонаў. Яе вобразны строй характэрны для дывертысментных кампазіцый, а пабудова далёка адыходзіць ад уласна санатнага цыкла. Разам з тым твор мае выразную сувязь з раннекласічнымі ўзорамі санаты-санаціны, якія яшчэ не закрануў працэс псіхалагізацыі жанру.

Дывертысмент для камернага аркестра (1797) складаецца з трох частак (Allegro moderato – Adagio – Allegro scherzando), у якіх захоўваецца характэрны для класіцызму прынцып кантрасту ў межах адной вобразнай сферы. У гэтым творы кампазітар праяўляе сябе як даволі сталы майстар, чый густ, талент і прафесійныя навыкі выявіліся ў багацці меладызму, арганічнасці гарманійнай мовы, прадуманасці інструментоўкі, заснаванай на выдатным веданні магчымасцей кожнага інструмента. У Дывертысменце выразна праяўляецца адзінства з мастацкімі асновамі класіцысцкага стылю. Гэта прыметна і ў змястоўным напаўненні твора, адзначанага арганічнасцю светаадлюстравання, і ў адпаведных зместу сродках музычнай выразнасці, якія захоўваюць асноўныя мелодыка-гарманійныя, фактурныя і формаўтваральныя прынцыпы класіцысцкай стылістыкі.

У цэлым музычная спадчына М. Радзівіла ўяўляецца цікавым прыкладам творчага авалодання кампазітарам-аматарам асноўнымі прыёмамі вядучага еўрапейскага стылю і пошукаў сваіх, часам далёкіх ад нарматыўнасці, арыгінальных шляхоў увасаблення характэрных для яго з'яў.

У ліку музыкантаў-аматараў Беларусі нельга не назваць легендарнага палкаводца і кіраўніка паўстання 1794 г. ***Андрэя Тадэвуша Касцюшку*** (1746 – 1817), які таксама падкрэсліваў факт свайго беларускага (літвінскага) паходжання[1]. Яго імя ўпісана ў гісторыю розных краін: Беларусі, Літвы, Польшчы, Францыі, Швейцарыі, ЗША, Аўстраліі. Музычнае выхаванне і навыкі ігры на клавіры ён мог атрымаць у Любяшоўскім калегіуме і Варшаўскай рыцарскай школе, а таксама ў Парыжскіх акадэміях, дзе завяршыў сваю адукацыю.

Прыкладна ў 1790-я гг. Касцюшка стварыў Паланэз для голасу і фартэпіяна B-dur, які набыў шырокую папулярнасць і выдаваўся ў

[1] *Емяльянчык У., Юхо Я.* «Нарадзіўся я ліцьвінам...». – Мінск, 1994.

розныя гады[1]. Аўтарства гэтага твора доўгі час заставалася нявысветленым. Спачатку яго прыпісвалі Міхалу Клеафасу Агінскаму, які неаднойчы адхіляў гэта дапушчэнне[2]. Потым твор сталі лічыць ананімным, і толькі ў выяўленым апошнім часам рэдкім лонданскім старадруку[3] аўтарам паланэза названы менавіта Т. Касцюшка. Твор мае ўсе асноўныя меладыйныя, метрарытмавыя і формаўтваральныя прыметы жанру і амаль не выходзіць за яго традыцыйныя межы. Разам з тым у мелодыцы твора яўна адчуваецца вакальны пачатак (нездарма ў некаторых выданнях паланэз пададзены ў вакальнай версіі[4]). У лонданскім старадруку змешчаны і другі паланэз (G-dur), а таксама вальс (G-dur) – танцавальныя мініяцюры, прызначаныя для хатняга музіцыравання[5].

Такім чынам, аматарская творчасць была важнай галіной музычнай культуры Беларусі. Анталагічная сувязь аматарства з бытавой сферай музычнай практыкі абумовіла рэалізацыю творчых вопытаў арыстакратаў у адпаведных, пераважна бытавых, жанрах музычнага мастацтва, якія тыражыравалі і замацоўвалі ў культурнай свядомасці найбольш тыповыя для агульнаеўрапейскага мастацтва «эталонныя» з'явы – ад тэм, сюжэтаў і вобразаў да сродкаў іх музычнага ўвасаблення. Разам з тым не абмежаваныя і не абцяжараныя воляй заказчыкаў і прафесійнымі ўмоўнасцямі музыканты-аматары мелі шырокія магчымасці для рэалізацыі сваіх эстэтычных памкненняў і густавых прыхільнасцей. У некаторых выпадках яны досыць свабодна трактавалі існуючыя мастацкія каноны і нават парушалі іх межы. І хоць творчыя спробы музыкантаў-аматараў Беларусі не выходзілі па-за кола арыстакратычнай культуры і не прыводзілі да стварэння прынцыпова новых жанравых з'яў (такіх, як камічная опера ці меладрама, створаныя Ж.-Ж. Русо), хоць яны засталіся ўбаку ад працэсу мастацкага асваення музычнага фальклору (у адрозненне ад рускіх «асвечаных дылетантаў» /тэрмін Б. Асаф'ева/), усё ж у іх творчасці адбывалася плённае развіццё пэўных мастацкіх з'яў, пераасэнсаванне змястоўнага напаўнення некаторых жанраў (у прыватнасці паланэза) і апрабаванне новых сродкаў мастацкай выразнасці. У гэтым сэнсе можна сказаць, што

[1] Pieśni z muzyką, marsze wojska Polskiego...; Two Polonoises a Waltz Composed for the Patriotic Army of Poland General Kosciusko. – London, b. d.
[2] *Бэлза И.* История польской музыкальной культуры... – С. 275.
[3] Two Polonoises a Waltz Composed for the Patriotic Army...
[4] Pieśni z muzyką, marsze wojska Polskiego...
[5] Two Polonoises a Waltz Composed for the Patriotic Army... Сучаснае выданне: Фартэпіянная музыка Беларусі XVIII стагоддзя: рэпертуарны зборнік / уклад. В. Дадзёмава, У. Дулаў. – Мінск, 2000.

не толькі музыка служыла ім, але і яны сваёй творчай і мецэнацкай дзейнасцю паслужылі музычнаму мастацтву Беларусі.

Прафесійныя кампазітары

У эпоху класіцызму ў Беларусі асабліва інтэнсіўна развіваецца прафесійная галіна музычнага мастацтва. Сярод беларускіх музыкантаў бачым вакалістаў і інструменталістаў, дырыжораў, кампазітараў і выкладчыкаў. У ліку мясцовых – прадстаўнікі розных саслоўяў (мяшчанства, шляхты, сялян), сярод замежных – выхадцы з розных еўрапейскіх краін (пераважна Чэхіі, Італіі, Германіі і Францыі).

Сярод найбольш таленавітых мясцовых музыкантаў – скрыпачы Ян Цэнцыловіч і Ежы Бакановіч з Нясвіжа, Міхал Бляяўскі са Слоніма, Аляксандр Зорка са Шклова, а таксама вядомы гродзенскі скрыпач Лявон Сітанскі. Яго асоба вабіць высокім талентам, падзвіжніцкай дзейнасцю ў галіне музычнага мастацтва і адданым служэннем на карысць гродзенскага музычнага цэнтра[1].

Паводле архіўных дакументаў, ***Лявон Сітанскі***[2] паходзіў з мясцовай шляхты[3]. Ён атрымаў выдатную адукацыю, валодаў некалькімі мовамі, меў добры густ і яркія музычныя здольнасці. Усё гэта дазволіла яму стаць галоўнай даверанай асобай арганізатара і ўладальніка Гродзенскага тэатра і капэлы А. Тызенгаўза ў фарміраванні калектыву, пошуках выдатных музыкантаў, складанні рэпертуару і г. д. Тызенгаўз неаднаразова пасылаў Сітанскага за мяжу з адказнымі даручэннямі. На працягу 1772 – 1774, 1779 і 1785 гг. музыканту давялося пабываць у Варшаве, Празе, Мангейме, Берліне, Патсдаме, Штутгарце, Дрэздэне, Лейпцыгу, Гамбургу, Вене, Парыжы, Рыме, Неапалі, Фларэнцыі, Турыне, Амстэрдаме, Лондане, Санкт-Пецярбургу і іншых гарадах. Ён браў урокі скрыпічнай ігры ў лепшых тагачасных музыкантаў – І. Бенды, П. Нардзіні, В. Крамера, Г. Пуньяні і інш. Падчас падарожжаў Сітанскі знаёміўся з музычным жыццём еўрапейскіх сталіц, наведваў шматлікія канцэрты, тэатральныя спектаклі, кантактаваў з выканаўцамі, кампазітарамі і капельмайстрамі. Несумненна, што набыты вопыт, мастацкія ўражанні, атрыманыя ў розных еўрапейскіх краінах, дапамаглі яму значна пашырыць кругагляд, удасканаліць майстэрства, узбагаціць свае ўяўленні і сфарміраваць пэўныя мастацкія прынцыпы, якія плённа рэалізоўваліся ў творчай практыцы гродзенскай капэлы. Звесткі, якія датычаць дзейнасці Лявона Сітанскага, сведчаць таксама і аб тым, што ў Беларусі паступова адбывалася пераацэнка ролі музыканта, яго прафесійных і асабістых якасцей, яго здольнасцей да арганізатарскай дзейнасці.

[1] *Капилов А.* Скрипка белорусская...; *Mamontowicz-Łojek B.* Szkoła artystyczno-teatralna Antoniego Tyzenhauza (1774 – 1785) // Rozprawy z dziejów oświaty. – Wrocław, 1968. – Z. 2. – S. 36-98; *Żórawska-Witkowska A.* Kapela Antoniego Tyzenhauza w Grodnie... – S. 3-35.

[2] Яго браты Сымон і Барталамей таксама былі музыкантамі – удзельнікамі Гродзенскай капэлы, жонка Дарота – танцоўшчыцай Варшаўскага нацыянальнага тэатра, а дачка Сітанскіх Малгажата – спявачкай гэтага тэатра.

[3] Маюцца на ўвазе звесткі аб арэндзе Сітанскім невялікага кавалка зямлі ў Гродзенскай эканоміі, якія захоўваюцца ў Цэнтральным гістарычным архіве Украіны ў Львове (гл.: Центральний державний історичний архів України. Ф. 181 /Князі Лянцкоронські/. – Оп. 2. – Спр. 1010. – Л. 4).

Нагадаем, што ў другой палове XVIII ст. мясцовыя музыканты звычайна працавалі ў прыватнаўласніцкіх капэлах і тэатральных трупах як выканаўцы. Аднак вядомы і некалькі імён кампазітараў, якія паходзілі з Беларусі і працавалі тут. Гэта Аўгуст Дураноўскі і Юзаф Дашчынскі, аўтары сімфанічных твораў (іх партытуры пакуль не выяўлены), а таксама слонімскі (ці віленскі) музыкант Якуб (ці Томаш) Сакалоўскі[1], чыя сімфонія захавалася ў выглядзе аркестравых партый[2].

Сімфонія Сакалоўскага F-dur напісана для двух габояў, дзвюх флейт (выкарыстоўваюцца замест габояў у другой частцы), валторнаў і струннага квартэта. Яна ўключае чатыры часткі: Allegro – Cantabile (Andante) – Menuetto – Presto. У творы вельмі выразна адлюстраваліся асноўныя рысы раннекласічнага сімфанізму – прасветленасць музычных вобразаў, адсутнасць яркіх тэматычных кантрастаў унутры санатнага алегра і паміж часткамі, кампактнасць і сіметрычнасць кампазіцыі. Са спецыфічных рыс сімфоніі можна адзначыць яе тэматычнае адзінства, якое дасягаецца шляхам выкарыстання ў якасці лейтінтанацыі квартавага ходу, што пранізвае музычную тканіну ўсіх частак.

З кампазітараў-ураджэнцаў Беларусі вылучаецца ***Восіп Антонавіч Казлоўскі*** (1757 – 1831) – высокаадораны музыкант, творчасць якога да апошняга часу звязвалася з гісторыяй польскай і рускай культуры і даследавалася пераважна музыколагамі гэтых краін[3]. Выхаванец Варшаўскай капэлы, арганізатар музычнага жыц-

[1] *Śledziński S.* Nota do Symfonii F-dur Sokołowskiego // Wychowanie muzyczne narodu. – Warszawa, 1976. – S. 125-126.

[2] Lietuvos mokslų akademijos biblioteka. – F. VKF. – P. 850.

[3] *Асафьев Б.* Памятка о Козловском // Музыка и музыкальный быт старой России. – Л., 1927. – С. 70-117; *Бэлза И.* История польской музыкальной культуры...; *Грачев П.* О. А. Козловский // Очерки по истории русской му-

ця Пецярбурга канца XVIII – першых дзесяцігоддзяў XIX ст., заснавальнік некалькіх новых напрамкаў у рускай музыцы, аўтар праслаўленага гімна «Гром победы, раздавайся», мноства харавых, аркестравых, музычна-тэатральных, камерных твораў, Казлоўскі з поўным правам лічыцца класікам рускай музыкі даглінкаўскай пары. Аднак выяўленыя апошнім часам даныя дазваляюць гаварыць аб ім і як аб прадстаўніку музычнай культуры Беларусі, з якой яго яднаюць многія жыццёвыя і творчыя сувязі.

Восіп Казлоўскі нарадзіўся на Слаўгарадчыне (хутар Казлоўскі каля былога Прапойска) у сям'і беларускіх дваран. Гэтыя звесткі дакументальна пацвярджаюцца запісам у метрычнай кнізе, знойдзенай беларускім пісьменнікам і гісторыкам А. Бабровічам у вёсцы Сакалова Слаўгарадскага раёна[1]. Беларускае паходжанне кампазітара канстатуе і П. Бяссонаў: «...беларус Казлоўскі... старэйшы сапернік Агінскага ў паланэзах...»[2]. І яшчэ, раней: «...музыканты таго часу, ад Сарці да беларуса Казлоўскага (у асаблівасці) – усе былі абавязаны яму (Пацёмкіну. – *В. Д.*) сваёю кар'ерай»[3]. Нарэшце, у некралогах, апублікаваных у расійскім друку, чытаем: «...Восіп Антонавіч Казлоўскі... паходзіў з беларускіх дваран...»[4].

З культурай Беларусі былі звязаны розныя этапы жыцця і творчасці кампазітара. Так, у 1770 – 80-я гг. Казлоўскі разам са сваім вучнем, будучым кампазітарам М. Кл. Агінскім наведваў Слонім, рэзідэнцыю М. Каз. Агінскага, чый велізарны тэатр не мог не ўразіць маладога музыканта. Магчыма, слонімскія оперныя пастаноўкі, а таксама бліскучыя канцэрты тамтэйшай капэлы (як і ранейшыя варшаўскія ўражанні) паўплывалі на фарміраванне

зыки: 1790 – 1825. – Л., 1956. – С. 37-64; *Келдыш Ю.* Полонезы Юзефа Козловского // Очерки и материалы по истории русской музыки. – М., 1978. – С. 141-158; *Левашева О.* Песни Козловского // Русско-польские музыкальные связи: статьи и материалы / под ред. И. Бэлзы. – М., 1963. – С. 48-52; *Прокофьев В.* Осип Антонович Козловский и его «Российские песни» // Музыка и музыкальный быт старой России. – Л., 1927. – С. 123-173; *Соколова А.* Композитор Осип Антонович Козловский. – М., 1997; *Фортунатов Ю.* Композитор Осип Антонович Козловский и его оркестровая музыка // Осип Антонович Козловский. Оркестровая музыка: партитуры. – М., 1997. – С. 417-499.

[1] *Бабровіч В.* Казлоўскі Восіп (Юзаф) Антонавіч // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. – Мінск, 1985. – Т. 2. – С. 618.

[2] [*Бессонов П., Киреевский П.*] Наш век в русских исторических песнях // Песни, собранные П. В. Киреевским. Изданы обществом любителей российской словесности под редакцией и с дополнениями П. Бессонова. – Вып. 10. – М., 1874. – С. 338.

[3] Там жа. – С. 280.

[4] Московские ведомости. – 1831. – 21 марта.

слыхавога вопыту кампазітара, яго мастацкіх арыенціраў, а таксама цікавасці да музычна-сцэнічнай і сімфанічнай творчасці, якая праявілася ў больш позні, рускі перыяд яго дзейнасці. У Слоніме Казлоўскі мог пачуць і многія камерна-вакальныя і інструментальныя творы заходнееўрапейскіх аўтараў, а таксама песні самога М. Каз. Агінскага. Ускосным сведчаннем творчых кантактаў паміж гэтымі двума кампазітарамі з'яўляецца факт выкарыстання імі адной і той жа мелодыі ў сваіх паланэзах[1]. У маладосці Казлоўскі бываў не толькі ў Слоніме, але і ў іншых беларускіх мясцінах. Так, у 1777 г. ён працаваў на Заслаўшчыне ў аркестры ваяводы Стэмплоўскага[2].

Не спыняе Казлоўскі сваіх кантактаў з прадстаўнікамі культуры Беларусі і ў Пецярбургскі перыяд жыцця (з канца 1780-х гг.). Яшчэ да ўсеагульнага захаплення творчасцю кампазітара на яе звярнуў увагу музыкант чэшскага паходжання Эрнст Ванжура, які таксама прыехаў у рускую сталіцу з Беларусі і ў 1780 – 90-я гг. займаў там адказныя пасады ў прыдворных музычных колах. Менавіта Ванжура апублікаваў у 1790-я гг. камерныя кампазіцыі Казлоўскага ў сваім дамскім часопісе[3], чым паспрыяў папулярызацыі творчасці калегі. Між іншым часопіс Ванжуры – увогуле першае выданне, у якім сустракаецца імя Восіпа Казлоўскага як кампазітара.

Але асабліва цесна супрацоўнічаў Казлоўскі на музычнай ніве з Міхалам Клеафасам Агінскім, які трапіў у Пецярбург пасля вяртання з эміграцыі. У 1802 г. Казлоўскі вырашыў апублікаваць два зборнікі твораў Агінскага, у адзін з якіх увайшлі паланэзы, у другі – рамансы на італьянскія і французскія тэксты. Яшчэ раней, у 1800 г., Агінскі склаў і апублікаваў на ўласныя сродкі два зборнікі паланэзаў і рамансаў Казлоўскага[4]. Ёсць і іншыя сведчанні творчых кантактаў двух музыкантаў. Так, у архіве Агінскага захавалася руская народная песня, запісаная Казлоўскім[5]. Рукою апошняга перапісаны і некаторыя іншыя творы, знойдзеныя І. Бэлзам у маскоў-

[1] Больш падрабязна гл. пра гэта: *Дадиомова О.* Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке... – С. 47.

[2] *Spoż A.* Kozłowski Józef // Encyklopedia muzyczna PWM. – T. 5. – Kraków, 1997. – S. 183-184.

[3] *Фортунатов Ю.* Композитор Осип Антонович Козловский и его оркестровая музыка... – С. 487.

[4] Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь: XVIII век / отв. ред. А. Порфирьева. – СПб., 1996 – 2001. – Кн. 2. – С. 65.

[5] *Бэлза И.* История польской музыкальной культуры... – С. 227.

скім архіве Агінскага. Існуе таксама альбом Казлоўскага з перапісанымі ім творамі Агінскага[1].

Асабістае і творчае сяброўства двух музыкантаў працягвалася і ў Залессі – маёнтку Агінскага, дзе Казлоўскі наведваў свайго былога вучня. Паводле ўспамінаў сучаснікаў, у Агінскіх часта ладзіліся канцэрты, у якіх гаспадар выконваў партыю першай скрыпкі, іспанскі скрыпач Эскудэра – партыю другой скрыпкі, Казлоўскі іграў на віяланчэлі, а спяваў італьянскі тэнар Паліяні. У музіцыраванні часам прымала ўдзел і дачка Казлоўскага, якая выконвала партыю альта[2].

У Залессі Казлоўскі не толькі музіцыраваў, але і пісаў арыгінальныя творы. У прыватнасці, ёсць надзвычай цікавыя даныя аб сачыненні ім музыкі да сцэнічнага твора «Жнеі, або Дажынкі ў Залессі»[3], рукапіс якога, на жаль, пакуль не знойдзены.

У пачатку XIX ст. Казлоўскі бываў у розных беларускіх мясцінах. Так, паводле ўспамінаў вядомага скрыпача і кампазітара Міхала Ельскага, Восіп Антонавіч часта наведваў Гарадзішча пад Мінскам. Тут, у сядзібе маршалка Ракіцкага, ён удзельнічаў разам з гаспадаром («іграў з аднаго пульта») у канцэртах яго аркестра. У Гарадзішчы ж Казлоўскі даваў урокі скрыпічнай ігры бацьку Міхала Ельскага Ка́ралю[4]. У канцы жыцця, пасля выхаду ў адстаўку, Казлоўскі кіраваў аркестрам графа Мурамцава на сваёй радзіме ў Прапойску[5].

Есць і ўскосныя звесткі аб творчых кантактах кампазітара з культурай Беларусі і яе прадстаўнікамі. Так, менавіта Казлоўскаму давялося стварыць Рэквіем на смерць свайго суайчынніка, апошняга караля Рэчы Паспалітай Станіслава Аўгуста Панятоўскага. Пасля прэм’еры, якая адбылася ў 1798 г. у рускай сталіцы, твор атрымаў шырокую вядомасць і неаднаразова выконваўся ў розных краінах. Між іншым адно з выкананняў (у 1818 г.) было прымеркавана да жалобных цырымоній у гонар Андрэя Тадэвуша Касцюшкі, таксама суайчынніка Казлоўскага. Другое, якое адбылося ўжо пасля смерці Казлоўскага ў 1861 г., праходзіла пад кіраўніцтвам Станіслава Манюшкі[6].

[1] *Бэлза И.* История польской музыкальной культуры... – С. 323.
[2] *Залуский А.* Время и музыка Михала Клеофаса Огинского... – С. 142.
[3] *Kozłowski K.* Łubieński J. // Polski słownik biograficzny. – T. XVIII. – Warszawa; Wrocław; Kraków; Gdańsk, 1973. – S. 486.
[4] *Jelski M.* Twórca Polonezów // Kurier Warszawski. – 1902. – № 1. – S. 13; *Prosnak J.* Utwory klawesynowe Polskiego Oświecenia // Muzyka. – 1962. – № 2. – S. 76.
[5] *Бабровіч В.* Казлоўскі Восіп (Юзаф) Антонавіч... – С. 618.
[6] *Spoż A.* Kozłowski Józef... – S. 184.

У Расіі Казлоўскі стварыў і іншыя кампазіцыі, звязаныя з заходнімі музычнымі плынямі. Акрамя Рэквіема ён напісаў кантату «Te Deum Laudamus»[1] для двух хароў і вялікага сімфанічнага аркестра. Гэты твор, прысвечаны пераможнаму завяршэнню вайны з Напалеонам, датуецца прыблізна 1814 – 1815 гг.[2], калі ён быў, верагодна, выкананы ўпершыню. Другое выкананне кантаты адбылося ў 1826 г. на каранацыі Мікалая I[3].

Зварот да жанру літургічнай музыкі лацінскай традыцыі быў, відаць, натуральным для кампазітара (хоць ён плённа працаваў таксама і ў сферы праваслаўнай музыкі, пра што яскрава сведчыць яго харавы канцэрт «Плачу и рыдаю»). Зрэшты, твор Казлоўскага далёка адыходзіць ад уласна літургічных канонаў: як па змесце, так і па музычнай лексіцы ён набліжаецца да свецкай панегірычнай кантаты, пераствараючы еўрапейскую традыцыю новага прачытання музыкі рэлігійных жанраў.

Te Deum Казлоўскага складаецца з 6 частак, кожная з якіх з’яўляецца ўнутрана складанай пабудовай, завершанай і самадастатковай ва ўласнай мастацкай задуме. Разам з тым, усе нумары выступаюць арганічнымі складнікамі буйной кампазіцыі, заснаванай на прынцыпе кантрасту і ўзаемадапаўнення раздзелаў. Калі першы з іх (ён пачынаецца змрочна-строгім харалам, што чаргуецца са святочнымі харавымі і сольнымі эпізодамі) мае фрэскавае аблічча, дык другі (летуценнае сола сапрана) падобны на акварэльны малюнак. Змрочная патэтыка і трагізм трэцяга нумара, што адкрываецца карцінай Страшнага Суда і змяняецца нечакана светлым эпізодам, супрацьпастаўлены энэргіі і закліку пераможнай чацвёртай часткі. Пятая і шостая часткі твора маюць пампезнаўрачысты характар, раскрываючы панегірычную ідэю ў розных іпастасях – ад пранікнёна-лірычнай да ўласна славільнай.

[1] Te Deum – адна з частак урачыстай службы – мае старажытнае паходжанне. У XVII – XIX стст. наблізіўся да святочнай кантаты і выконваўся з нагоды каранацый, ваенных перамог і г. д.
[2] РНБ. – Ф. 550. – ОСРК XII 418. – Франц. F-XII-73 (копія рукапісу прывезена з Санкт-Пецярбурга Я. Паплаўскім). Рукапіс з’яўляецца аўтографам, на тытульнай старонцы якога пазначана, што твор быў напісаны з нагоды ўсеагульнай згоды (de la paix générale) у сувязі з перамогай над Напалеонам. Сучаснае выданне: *Казлоўскі Я.* Te Deum Laudamus для салістаў, двух змешаных хароў, арганаў і сімфанічнага аркестра / гал. рэд. В. Скорабагатаў, муз. рэд. Г. Каржанеўская. – Мінск, 2008. – 177 с.
[3] Гэта пацвярджаецца спіскам партытуры, які захаваўся у Расійскім Інстытуце гісторыі мастацтваў. Спісак датуецца прыблізна 1826 г. і змяшчае прысвячэнне Мікалаю I.

У цэлым Te Deum, напоўнены філасофска-касмаганічнымі ідэямі і вобразамі, глыбокімі пачуццямі, уяўляецца сёння не толькі помнікам свайго часу, але і творам вельмі надзённым, што раскрывае драматычны пафас ды спрадвечныя антыноміі жыцця. Гэты ўзор, несумненна, дэманструе віртуознае майстэрства сталага кампазітара, які ўсё жыццё прысвяціў служэнню музычнаму мастацтву.

Як ужо адзначалася, першыя публікацыі кампазіцый Казлоўскага з'явіліся ў Пецярбургу. Аднак творчае станаўленне музыканта пачалося значна раней. Паводле меркавання Ю. Фартунатава, ён прыехаў у рускую сталіцу амаль у трыццацігадовым узросце, прафесійна сталым майстрам, чые мастацкія прынцыпы сфарміраваліся яшчэ ў «польскі» перыяд жыцця і творчасці[1]. На прысутнасць у кампазіцыях музыканта многіх стылявых рыс заходняга паходжання ўказвае і І. Бэлза, які адзначае меладыйныя сувязі вакальных твораў Казлоўскага з польскім бытавым рамансам[2]. В. Левашова мяркуе, што Казлоўскі з дзяцінства быў знаёмы з польскай і ўкраінскай песеннай лірыкай[3]. У гэтай сувязі дазволім сабе заўважыць, што кампазітар не мог не ведаць і бытавую музыку Беларусі.

У цэлым арыентацыя Казлоўскага як на ўсходне-, так і на заходнееўрапейскія традыцыі, засвоеныя ім у беларуска-польскі перыяд жыцця, уяўляецца несумненнай. Гэтай акалічнасцю можна патлумачыць факт хуткага прызнання творчасці кампазітара ў Расіі, культура якой чулліва адгукалася на заходнія павевы. Відавочна таксама, што Казлоўскі здолеў вельмі арганічна адаптаваць да расійскай мастацкай рэчаіснасці многія інавацыйныя з'явы. Гэта датычыць і яго вакальнай лірыкі, якая дала пачатак еўрапеізаванаму рускаму рамансу, і аркестравага паланэза, якому Казлоўскі надаў статус галоўнага прыдворнага танца і нават расійскага гімна.

Кампазітар развіваў жанр паланэза ў двух напрамках – і як манументальную аркестравую фрэску, і як камерную лірычную мініяцюру. Тым самым ён працягваў традыцыі, закладзеныя ў творчасці іншых музыкантаў Беларусі – Мацея Радзівіла, Яна Голанда, Тадэвуша Касцюшкі, Міхала Казіміра і Міхала Клеафаса Агінскіх, якія таксама імкнуліся пераўтварыць гэты танец у эмацыянальна насычаную і напоўненую глыбокім зместам п'есу.

[1] *Фортунатов Ю.* Композитор Осип Антонович Козловский и его оркестровая музыка... – С. 427.
[2] *Бэлза И.* История польской музыкальной культуры... – С. 268.
[3] *Левашева О.* Песни Козловского... – С. 58.

Сёння, калі спадчына Восіпа Казлоўскага яшчэ спецыяльна не даследавана беларускім музыказнаўствам, заўчасна казаць аб усіх гранях дачынення творчасці кампазітара да айчыннай культуры. Аднак ужо зараз можна сцвярджаць, што музыкант, выхаваны на ніве культур Беларусі і Польшчы, стаў (як раней Мікалай Дылецкі і Сімяон Полацкі) носьбітам і праваднікам тых заходніх плыняў у мастацтве Расіі, якія далі гэтаму мастацтву значны імпульс для развіцця і дапамаглі яму хутка і арганічна ўвайсці ў агульнаеўрапейскі культурны арэал.

Значную ролю ў развіцці айчыннай музычнай культуры адыгрывалі і замежныя музыканты, якія ў вялікай колькасці прыехалі ў беларускія гарады ды маёнткі, адноўленыя пасля доўгіх гадоў запусцення і разбурэння. Бадай, ні ў адну іншую эпоху не было такога прытоку замежных сіл, як у другой палове XVIII ст., калі кампазітары, капельмайстры, выканаўцы-інструменталісты і вакалісты з розных еўрапейскіх краін атрымалі запрашэнне тутэйшых мецэнатаў. У адрозненне ад мясцовых, замежныя музыканты звычайна атрымлівалі найбольш адказныя пасады – кіраўнікоў аркестраў, кампазітараў, салістаў і выкладчыкаў[1]. Ступень сувязі тых ці іншых прадстаўнікоў замежнага музычнага свету з культурай Беларусі, іх роля ў яе развіцці былі неаднолькавымі: адны з іх правялі тут шмат гадоў і літаральна «зліліся» з культурай сваёй новай радзімы, другія ж толькі прычыняліся да яе на кароткі час. І усё ж можна меркаваць, што ва ўсіх выпадках праца ці асобныя выступленні ў Беларусі замежных музыкантаў не маглі прайсці бясследна для мясцовага мастацкага асяроддзя.

Найбольш поўныя звесткі захаваліся пра замежных кампазітараў, выканаўцаў і выкладчыкаў, якія служылі ў магнацкіх аркестрах і тэатрах. Сярод музыкантаў-прафесіяналаў, запрошаных у Беларусь з Чэхіі, Італіі, Францыі і Германіі, сустракаюцца і славутыя, і менш вядомыя. Так, у 1780-я гг. у Нясвіжы працаваў буйны чэшскі піяніст, кампазітар і выкладчык Я. Дусік, які ў розны час гастраліраваў у Амстэрдаме, Гаазе, Берліне, Парыжы, Лондане, Варшаве, Пецярбургу, а таксама ў многіх італьянскіх гарадах. У Дзярэчыне, пры двары Казіміра Сапегі, служыў у 1790-я гг. вядомы чэшскі

[1] Існуюць некаторыя звесткі, якія дазваляюць меркаваць аб фінансавых непаразуменнях, што ўзнікалі паміж магнатамі і запрошанымі імі замежнымі музыкантамі. Так, Ян Голанд у адным з лістоў Радзівілам крыўдзіўся на тое, што на працягу дваццаці гадоў працы ў іх часта не атрымліваў заробку (гл. пра гэта: Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі. – Фонд 694 /Радзівілаўскі архіў/. – Спр. 64. – Л. 10).

піяніст, кампазітар, дырыжор і скрыпач В. Жыўны, які потым стаў першым настаўнікам Ф. Шапэна. У Шклове ў С. Зорыча ў 1780-я гг. таксама працаваў музыкант чэшскага паходжання, кампазітар і піяніст Э. Ванжура, у Гродне ў А. Тызенгаўза – чэшскі музыкант Эндэрле (1776), у Нясвіжы ў К. Радзівіла і ў Гродне ў А. Тызенгаўза – чэшскі піяніст Ф. Яржомбка (1770-я гг.).

З прадстаўнікоў італьянскай школы вядомы кампазітары К. Абатэ (Гродна, 1774), А. Фінуцы (Гродна, 1780), А. Данэзі (Слонім, 1776 – 1778; Нясвіж, 1784), Ф. Марыні (Слонім, 1787 – 1788), Дж. Альберціні (Нясвіж, 1784), спевакі К. Банафіні (Гродна, 1776), А. Давіа дэ Бернуцы (Гродна, 1776; Слонім, 1777), якая потым працавала ў Неапалі, Варшаве і Пецярбургу, В. Нікаліні (Нясвіж, 1782, 1784), Дж. Кампанучы (Гродна, 1776), славуты скрыпач, вучань К. Назары К. Чыпрыяні (Ружаны, 1775 – 1776; Слонім, 1776 – 1778; Свіслач, 1778). Магчыма, у Беларусі бываў і Дж. Паізіела, які ў 1780 г. спецыяльна да візіту ў Магілёў Кацярыны II напісаў оперу «Уяўная каханка»[1].

У прыватнаўласніцкіх капэлах працавалі французскі скрыпач, вучань Дж. Віоці Дзюран (Слонім, 1765), музыкант і філосаф А. дэ Салмаран і яго жонка, спявачка і піяністка Э. Саж (Шклоў, 1782 – 1783).

Сярод выхадцаў з Германіі бачым вядомага кампазітара і тэарэтыка Іаахіма Абрахама Петэра Шульца, які працаваў пры двары Сапегаў у Дзярэчыне, а таксама Яна Давіда Голанда, прыдворнага кампазітара і капельмайстра Радзівілаў, які ўнёс найбольш значны ўклад у музычнае мастацтва Беларусі.

У шэрагу замежных музыкантаў вылучаецца італьянскі кампазітар і дырыжор ***Джаакіна Альберціні***, які некаторы час працаваў у Нясвіжы (вядома, у прыватнасці, што менавіта ён кіраваў аркестрам падчас прэм’еры «Агаткі» ў 1784 г.). Гэты музыкант дзейнічаў у розных еўрапейскіх гарадах, у тым ліку і пры каралеўскім двары ў Варшаве. Верагодна, менавіта адтуль ён і быў запрошаны ў Нясвіж.

Са шматлікіх музычна-сцэнічных твораў Альберціні захавалася толькі опера «Дон-Жуан» (яе партытура знаходзіцца ў Фларэнцыі, польскамоўнае лібрэта В. Багуслаўскага – у Кракаве)[2]. Прэм’ера оперы адбылася ў Варшаўскім нацыянальным тэатры ў

[1] Российская национальная библиотека (РНБ). – Фонд 550. – ОСРК XII Итал. F-XII-109.
[2] *Chodkowski A.* Gioaccino Albertini i jego Don Giovanni // Recepcja wzorów włoskich w polskiej kulturze muzycznej. – Warszawa, 1991. – S. 8.

1783 г. і мела вялікі поспех у публікі. У 1786 г. «Дон-Жуан» быў пастаўлены ў Вільні, а ў 1789 г. ён нават ішоў тут побач з аднайменнай операй Моцарта. Цікава, што і ў такім супастаўленні твор Альберціні заставаўся ў тэатральным рэпертуары на працягу трох сезонаў. Ставілася опера і пасля смерці кампазітара ў 1812 г. У 1815 – 1817 гг. «Дон-Жуана» ўбачылі жыхары Каліша і Познані, дзе ён атрымаў шмат хвалебных водгукаў. Поспех оперы забяспечыла, як лічаць даследчыкі, перш за ўсё музыка, шчодрасць і прыгажосць меладыйнага матэрыялу, у якім знайшоў увасабленне стыль bel canto. Аўтар выкарыстаў таксама перадрамантычныя сродкі выразнасці, асабліва ў інтрадукцыі, якая малюе карціну буры, і ў фінальным эпізодзе.

З сімфанічных твораў Альберціні ўдалося выявіць Сімфонію Dis (Es)-dur, партыі якой захаваліся ў Бібліятэцы дамініканцаў у Кракаве[1]. Гэты твор напісаны ў традыцыях раннекласічных камерных сімфоній для невялікага аркестра, у склад якога ўваходзілі струнныя, габоі і валторны. Ён мае тры часткі: энергічнае, упэўненае, з дакладна-графічным малюнкам Allegro, лірычнае, з мяккаакруглымі контурамі Andante і імкліва-бурлівае, нястрымна-рухомае Presto. У сваім чаргаванні яны ўтвараюць тыповы для класіцысцкіх камерных сімфоній вобраз паўнаты і бязвоблачнасці існавання, непарушнай гарманічнасці свету. Дакладна невядома, ці гучала гэтая сімфонія ў Нясвіжы, але можна меркаваць, што яна, адпавядаючы рэпертуару нясвіжскай капэлы, магла быць выканана ёю.

З мастацтвам Нясвіжа 1780-х гг. звязана дзейнасць ужо згаданага чэшскага кампазітара, педагога і выканаўцы ***Яна Ладзіслава Дусіка*** (Душэка) (1760 – 1812). Да прыезду ў Нясвіж ён служыў арганістам у пражскіх храмах, а потым гастраліраваў і працаваў у Нідэрландах[2]. У 1783 г. стажыраваўся ў Ф. Э. Баха ў Гамбургу, дзе, магчыма, кантактаваў з Я. Голандам.

Творчая спадчына Дусіка ўключае оперу і месу, аркестравыя п’есы, дванаццаць канцэртаў для фартэпіяна з аркестрам, камерныя ансамблі, вакальныя мініяцюры і шмат фартэпіянных твораў – ад санат да эцюдаў і невялікіх п’ес. Кампазітар праяўляе сябе як прадстаўнік класіцысцкага напрамку, аднак у некаторых яго творах прыметны і перадрамантычныя рысы. Асаблівую каштоўнасць мае яго фартэпіянная музыка, адзначаная яркай вобразнасцю, выразнасцю і, у той жа час, даступнасцю, зручнасцю для выканання. Гэтыя

[1] Biblioteka OO.Dominikanów w Krakowie. – № 269.
[2] *Żórawska-Witkowska A.* Dusik Jan // Encyklopedia muzyczna PWM: Część biograficzna / pod red. E. Dziębowskiej. – T. 2. – Kraków, 1984. – S. 489-490.

якасці забяспечылі творам кампазітара шырокае выкарыстанне ў педагагічнай практыцы, у тым ліку і ў сучаснай.

У гісторыі музычнай культуры Беларусі вядома імя яшчэ аднаго музыканта – ураджэнца Чэхіі, а іменна ***Эрнста Ванжуры*** (1750 – 1802). Ён нарадзіўся ў Ванебергу (Багемія), у юнацтве некаторы час служыў у аўстрыйскай арміі і знаходзіўся ў Вене, у канцы 1770-х гг. трапіў у Шклоў, а з сярэдзіны 1780-х працаваў у Пецярбургу. Жыццё і творчасць гэтага кампазітара, піяніста, выдаўца і музычна-грамадскага дзеяча неаднаразова прыцягвалі ўвагу даследчыкаў рускага музычнага мастацтва[1]. Гэта цалкам натуральна, бо Ванжура зрабіў значны ўклад у развіццё рускай культуры і як арганізатар прыдворнага музычнага жыцця расійскай сталіцы, і як стваральнік першых рускіх сімфоній, і як аўтар многіх камерна-інструментальных і музычна-сцэнічных кампазіцый.

Пра творчыя сувязі Ванжуры з культурай Беларусі, пра яго дзейнасць на беларускіх землях захавалася няшмат звестак. У Шклове Ванжура працаваў прыкладна з 1779 па 1784 г. – у перыяд найвышэйшага росквіту тамтэйшага музычна-культурнага цэнтра, створанага кацярынінскім фаварытам Сямёнам Гаўрылавічам Зорычам[2]. Гэты цэнтр яднаў буйны оперна-балетны тэатр, некалькі аркестраў і музычнаадукацыйных і выхаваўчых устаноў. На сцэне прыдворнага тэатра ішлі оперы Дж. Паізіела і Б. Галупі, Дж. Сарці і М. Далейрака, іншых кампазітараў, надзвычай папулярных у той час пры рускім двары. Цалкам верагодна, што, арганізуючы пастаноўкі спектакляў у Шклове, Ванжура атрымаў living розначаковую практыку, якая дазволіла яму потым плённа працаваць у Пецярбургу. У беларускі перыяд жыцця музыкант спрабуе свае сілы і ў стварэнні ўласных музычна-сцэнічных пастановак. Так, ён піша музыку да пантамімы «Двайная жаніцьба Арлекіна, або Арлекін шчаслівы ў магіі»[3]. Мяркуючы па захаванай уверцюры да гэтага твора, кампазітар ужо ў той час быў добра знаёмы з дасягненнямі заходнееўрапейскай класікі і свабодна валодаў кампазітарскай тэхнікай.

[1] *Финдейзен Н.* Очерки по истории музыки в России: с древнейших времен до конца XVIII века: в 2 т. – М.; Л., 1928 – 1929; *Келдыш Ю.* Русская музыка XVIII века. – М., 1965; *Пряшникова М.* Три симфонии Э. Ванжуры на темы русских, украинских и польских народных песен // Памятники культуры: Новые открытия. – Л., 1985. – С. 279-285.

[2] *Барышев Г.* Театральная культура Белоруссии XVIII века... – С. 194-199.

[3] *Bernacki L.* Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta. Z 68 podobiznami. – T. 2. – Lwów, 1925. – S. 227.

Сучасная публікацыя помніка ў зб.: Фартэпіянная музыка Беларусі XVIII стагоддзя: рэпертуарны зборнік...

У 1780 г. адбылася сустрэча музыканта з Кацярынай II. Яна наведала Шклоў разам з аўстрыйскім імператарам, які добра ведаў Ванжуру і пазнаў яго пры сустрэчы[1]. Верагодна, Кацярына ўжо тады звярнула ўвагу на музыканта і паспрыяла яго запрашэнню ў рускую сталіцу, дзе ён неўзабаве заняў пасаду паддырэктара Імператарскіх тэатраў. У Пецярбургу Ванжура не толькі арганізуе оперна-балетныя пастаноўкі, але і выступае пры двары ў якасці клавесініста-віртуоза. Прыпаміналі, што ён здзіўляў і пацяшаў публіку сваім уменнем іграць на фартэпіяна нават тыльным бокам далоні, падбародкам, носам і локцямі[2]. У Пецярбургу Ванжура пачынае выдаваць дамскі музычны часопіс («Journal de musique dedié aux dames»), дзе друкуе свае песні на французскія тэксты, арыі з опер, уверцюры, танцы і іншыя творы. Частку з іх ён, магчыма, напісаў яшчэ раней, у Шклове. На гэта ўскосна ўказвае шматлікасць твораў, выдадзеных аўтарам за кароткі тэрмін пасля прыезду ў Пецярбург[3]. Пра добрае веданне Ванжурам славянскага мастацтва сведчаць і яго знакамітыя «Тры нацыянальныя сімфоніі для вялікага аркестра, заснаваныя на многіх рускіх, украінскіх і польскіх песнях» (выдадзены ў 1785 – 90-х гг.)[4]. Гэтыя творы – адны з першых узораў рускай сімфанічнай музыкі, у якіх спалучыліся традыцыі заходнееўрапейскага сімфанізму і народнага славянскага меладызму. Пры гэтым кампазітар не толькі цытуе фальклорныя крыніцы, але і стварае арыгінальныя мелодыі, блізкія да народных. Даследчыца сімфоній Ванжуры М. Прашнікава звяртае ўвагу на падабенства многіх іх тэм з узорамі рускіх і ўкраінскіх народных песень, апублікаваных у зборніках Трутоўскага і Прача. Аднак у «Польскай» сімфоніі яна не знаходзіць яўных слядоў цытавання і адзначае, што «тэматычны матэрыял шэрагу эпізодаў... носіць яўныя сляды цытавання, аднак у вядомых нам зборніках

[1] [*Энгельгардт Л.*] Записки Льва Николаевича Энгельгардта (1766 – 1836). – М., 1867. – С. 24.

[2] *Бэлза И.* Михал Клеофас Огинский. – М, 1975. – С. 39.

[3] У той час Ванжура напісаў яшчэ і балеты («Цыганы», «Венера і Аданіс»), оперу на лібрэта Кацярыны II («Храбры і смелы віцязь Ахрыдзеіч»), іншыя творы. Ён сумяшчаў кампазітарскую, арганізатарскую і выдавецкую дзейнасць.

[4] Сучаснае выданне: *Ванжура Э.* Три симфонии на славянские темы: для симфонического оркестра: партитура / подгот. к печати и предисл. М. Пряшниковой. – Киев, 1983.

Першая частка «Рускай сімфоніі на ўкраінскія песні» пачынаючы з сярэдзіны XIX ст. выконвалася як уверцюра да оперы М. Сакалоўскага і А. Аблесімава «Мельнік – чарадзей, ашуканец і сват».

польскага фальклору аналагаў не знойдзена»[1]. Магчыма, некаторыя з гэтых узораў былі запазычаны Ванжурам з беларускіх крыніц, але канкрэтных доказаў гэтага пакуль няма. Разам з тым відавочна, што ў адной са Славянскіх сімфоній (Рускай) выкарыстоўваецца тэма «Камарынскай», здаўна вядомая ў Беларусі як «Лявоніха па-даўнейшаму»[2].

У Пецярбургу Ванжура кантактаваў з Міхалам Клеафасам Агінскім, а таксама з яго настаўнікам Восіпам Казлоўскім, чые першыя публікацыі з'явіліся, як ужо адзначалася, менавіта ў часопісах Ванжуры. Цікава таксама, што на пасадзе кіраўніка прыдворнага музычнага жыцця Ванжуру змяняе якраз Казлоўскі.

У цэлым відавочна, што Эрнст Ванжура быў прыметнай асобай у гісторыі славянскай (у тым ліку айчыннай) музыкі, а далейшае даследаванне беларускага перыяду яго жыцця і творчасці можа прынесці карысць для ўзнаўлення карціны развіцця гэтага мастацтва.

З культурай Беларусі лёс звязаў яшчэ аднаго музыканта чэшскага паходжання – ***Войцеха Жыўнага*** (1756 – 1842), таленавітага піяніста, скрыпача, кампазітара і педагога, першага і адзінага настаўніка Фрыдэрыка Шапэна. Крыніцы сведчаць, што Жыўны яшчэ да пераезду ў Варшаву (з сярэдзіны 1790-х гг.) служыў выкладчыкам музыкі ў Дзярэчыне пры двары князёў Сапегаў[3]. Вядома таксама, што гэты музыкант, вучань прадстаўніка бахаўскай школы Я. Кухаржа, быў шырокаадукаваным і эрудзіраваным спецыялістам. Ён меў багаты вопыт работы ў розных сферах музычнага мастацтва. Вядома, у прыватнасці, што яшчэ да прыезду ў Рэч Паспалітую ён працаваў дырыжорам у Аўстрыі.

Дакладна невядома, у якіх жанрах працаваў Жыўны як кампазітар, бо з узораў яго творчасці захаваліся пераважна фартэпіянныя мініяцюры. Мяркуючы па адной з іх, Паланэзе C-dur[4], кампазітар пісаў п'есы для педагагічнага рэпертуару, разлічаныя на вучнёўскі ўзровень, але разам з тым яркія, вобразныя і па-мастацку каштоўныя.

---

[1] Гл. прадмову М. Прашнікавай да зб.: *Ванжура Э.* Три симфонии на славянские темы... – С. 9.

[2] Запісы «Камарынскай» ад беларускіх народных музыкантаў прыведзены ў працах: *Назина И.* Белорусские народные наигрыши... – С. 61; *Яна ж.* Беларуская народная інструментальная музыка... – С. 333-335.

[3] Żywny Wojcech // Mała encyklopedia muzyki / red. S. Śledziński. – Warszawa, 1970. – S. 1140.

[4] Гэты паланэз выяўлены і ксеракапіраваны намі ў Бібліятэцы Чартарыскіх у Кракаве (Biblioteka Czartoryskich. – № 3043/9). Апублікаваны ў зб.: Фартэпіянная музыка Беларусі XVIII стагоддзя: рэпертуарны зборнік...

Жыўны лічыўся адным з найбольш кампетэнтных выкладчыкаў і заслужыў шмат цёплых слоў з боку свайго вучня Шапэна, які прысвяціў яму свой Паланэз As-dur (першы вядомы аўтограф кампазітара). Пакуль нельга адказаць на пытанне, хто з беларускіх музыкантаў вучыўся ў Жыўнага падчас яго працы ў Дзярэчыне (магчыма, гэта былі толькі прадстаўнікі княжацкага роду), але сам факт дзейнасці ў Беларусі такога вядомага музыканта – адзін з паказчыкаў пашырэння ў другой палове XVIII ст. творчых кантактаў выдатных прадстаўнікоў еўрапейскага музычнага мастацтва з культурай Беларусі.

Пры двары Сапегаў працаваў яшчэ адзін знакаміты майстар – нямецкі кампазітар і тэарэтык ***Іаган Абрахам Петэр Шульц*** (1747 – 1800)[1].

Яго першым настаўнікам быў паслядоўнік І. С. Баха і Г. Ф. Тэлемана І. Шмюгель. Сваімі ж творчымі кумірамі ў кампазіцыі ён лічыў І. С. Баха і І. Кірнбергера, а ў тэарэтычнай сферы – Ф. Марпурга. Паказальна таксама, што Шульц, як пазней Голанд і Дусік, падтрымліваў творчыя кантакты з Філіпам Эмануэлем Бахам, які кансультаваў маладога музыканта і параіў яму пераехаць у Берлін (1761), каб прадоўжыць там адукацыю ў кляштарнай гімназіі. Ён жа накіраваў таленавітага юнака да вучня І. С. Баха – І. Кірнбергера, які, дарэчы, у 1741 – 1751 гг. працаваў у Рэчы Паспалітай і захапляўся славянскай музыкай. У гэтага кампазітара Шульц вучыўся з 1766 па 1768 г. Менавіта Кірнбергер, які не страціў сваіх сувязей з магнатамі Рэчы Паспалітай, рэкамендаваў Шульца ў якасці настаўніка княгіні Ганне Сулкоўскай-Сапезе, якая ў той час падарожнічала па Еўропе. Па заканчэнні падарожжа княгіня, верагодна, прапанавала Шульцу працу пры дзярэчынскім двары Сапегаў, дзе ён і знаходзіўся ў 1772 – 1773 гг.

Шульц увайшоў у гісторыю еўрапейскай музыкі перш за ўсё як аўтар камерна-вакальных твораў. Яму належыць каля 130 песень, якія адкрылі новыя шляхі ў асэнсаванні песеннага жанру як агульнадаступнай, разлічанай на выкананне і ўспрыманне шырокай публікай музыкі. Песням уласціва апора на народна-жанравыя традыцыі. Яны адзначаны класічнай строгасцю і завершанасцю формы, рафінаванасцю музычнай мовы, яснасцю і чысцінёй фактуры. Кампазітар праявіў сябе таксама ў буйных жанрах – зінгшпілі, кантаце, араторыі, пісаў ён і фартэпіянныя творы. Як тэарэтык

---

[1] *Цеханавецкі А.* Міхал Казімір Агінскі і яго «сядзіба музаў» у Слоніме... – С. 24; *Гуревич Е.* Шульц Иоганн Абрахам Петер // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. – Т. 6. – М., 1982. – С. 454.

Шульц праславіўся сваёй працай «Думкі пра ўплыў музыкі на адукацыю народа» (1790), а таксама шматлікімі артыкуламі ва «Універсальнай тэорыі прыгожых мастацтваў» – фундаментальным двухтомніку І. Зульцэра[1].

Творчасць Шульца была, верагодна, добра вядома ў еўрапейскім музычным свеце. Знаёмы з ёй былі і музыканты Беларусі. Сведчаннем таму з'яўляецца запазычанне нясвіжскім кампазітарам Янам Голандам тэмы з вакальнага твора Шульца «Дзіцячае імгненне» для свайго Дывертысменту, напісанага ў форме варыяцый.

Сярод выхадцаў з Германіі асабліва вылучаецца ***Ян Давід Голанд*** (1746 – 1827), прыдворны кампазітар і капельмайстар Радзівілаў, які ўнёс найбольш значны ўклад у музычнае мастацтва Беларусі. Для гэтага выдатнага, высокапрафесійнага кампазітара, выкладчыка і тэарэтыка Беларусь фактычна стала другой радзімай, дзе прайшла большая частка яго жыцця і здзейсніліся многія яго творчыя задумы. Ураджэнец Германіі (Сант-Андрэазберг каля Ганновера), музыкант з 1771 г. працаваў у Гамбургу на адказных пасадах у тамтэйшых саборах. У гэты час ён супрацоўнічаў з сынам І. С. Баха Ф. Э. Бахам і вучнем І. С. Баха І. Ф. Кірнбергерам[2]. З 1782 г. кампазітар жыве ў Варшаве, а ў 1783 г. накіроўваецца ў Нясвіж, дзе да 1790-х гг. служыць у Радзівілаў. Потым ён пераязджае ў Вільню, дзе працуе прафесарам тамтэйшага ўніверсітэта[3].

Кампазітарскія схільнасці Голанда фарміраваліся ў цеснай залежнасці ад умоў і патрабаванняў практычнай дзейнасці. Так, у гамбургскі перыяд, калі Голанд актыўна працаваў як дырэктар тамтэйшай кафедры і пісаў музыку для рэлігійных і свецкіх, афіцыйных і сямейных урачыстасцей, ён засяродзіўся пераважна на кантатна-аратарыяльных, сімфанічных і камерна-вакальных жанрах. Падчас працы ў Нясвіжы ён піша сцэнічныя творы, заказаныя яму Радзівіламі з нагоды розных падзей. У віленскія гады, калі Голанду давялося выкладаць фартэпіяна і тэорыю музыкі, ён звяртаецца да

[1] Даследаванні гэтага тэарэтыка паўплывалі і на фарміраванне музычнай думкі Беларусі (у прыватнасці, на яго працы спасылаўся Арнульф Варанец).

[2] Больш падрабязна пра сувязі Голанда з прадстаўнікамі нямецкай школы гл.: *Парфенюк І.* Ян Давід Голанд «у каардынатах» яго бліжэйшых сучаснікаў: кантакты і ўплыў // Музычная культура Беларусі ў сусветнай прасторы: навук. працы БДАМ. – Вып. 19. Сер. 1, Беларуская музычная культура. – Мінск, 2009. – С. 22-31.

[3] Біяграфічныя звесткі пра кампазітара прыведзены ў працы: *Дадзіёмава В.* Ян Давід Голанд. – Мінск, 1997.

клавірнай музыкі і музычна-тэарэтычных даследаванняў[1]. Увага кампазітара да вакальнай мініяцюры ў гамбургскі перыяд была абумоўлена, верагодна, вялікай папулярнасцю гэтага жанру ў Германіі. Вакальнай творчасці, якая становіцца своеасаблівай лабараторыяй для фарміравання новага гамафонна-гарманійнага стылю, аддаюць даніну такія вядомыя кампазітары, як В. Ратгебер, І. Кванц, І. Шульц, І. Рэйхарт, І. Мацезон, Г. Вагензейль, Т. Цумштэг, Ф. Марпург, Ф. Э. Бах і інш.

Голанд працаваў у рэчышчы берлінскай камерна-вакальнай школы, для якой характэрна сувязь з ракайльнай стылявой традыцыяй. Аднак рысы галантнага стылю спалучаюцца ў яго з багаццем асацыятыўнага рада, складанасцю сімволікі, зваротам да рэлігійных тэм і вобразаў, уласцівых барока. Гэткі дуалізм становіцца, зрэшты, вельмі арганічным у сваім канкрэтным мастацкім увасабленні і складае натуральнае стылявое адзінства ў большасці камерна-вакальных (друкаваных і рукапісных) кампазіцый.

З масіву гэтых твораў сёння выяўлена каля 40 песень на тэксты вядомых паэтаў: Клаўдзіуса, Рэдзінга, Мілера, Браўна, Гелера і інш. Сваімі мастацкімі вартасцямі вылучаюцца песні, змешчаныя ў двух зборніках: «Тэкст з нотамі і ноты без тэксту для ўспрымлівых піяністаў featureрознага кшталту на аснове духоўных песень на музыку Яна Давіда Голанда, дырэктара Царкоўнай музыкі» (Гамбург, 1777)[2] і «Гульня без карт, або Гарманійныя гутаркі для пачаткоўцаў для клавіра з дзвюма скрыпкамі» (1-е выд. – Гамбург, 1776, 2-е выд. – Гамбург, 1781)[3].

Зборнік «Тэкст з нотамі...» складаецца з дзвюх частак. Першая з іх, што ахоплівае 17 нумароў, пабудавана на чаргаванні песень свецкага зместу (у суправаджэнні фартэпіяна) і сольных інструментальных мініяцюр. Сярод вакальных нумароў – лірычныя замалёўкі («Вечар у Элізы»), маралізатарскія маналогі («Добрая парада»), дзявочыя і юнацкія партрэты («Ганс», «Ліна») і інш. З інструментальных п'ес большасць належаць да танцаў, у прыватнасці, папулярных на той час менуэтаў. Другая частка зборніка (з падзагалоўкам «На аснове духоўных песень») аб'ядноўвае 11 пе-

[1] Ксеракопіі ўсіх твораў Я. Голанда, зробленыя намі ў бібліятэках і архівах Варшавы, Кракава, Познані, Вроцлава, Берліна, Франкфурта-на-Майне і Брусселя, перададзены ў творчае аб'яднанне «Беларуская капэла». Большасць кампазіцый былі выкананы і запісаны на Беларускім радыё і тэлебачанні.

[2] Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz Bibliothek (Berlin). – № IX, h10.

[3] Musikaliska Akademiens Bibliothek (Stockholm). – № B 3:9.

сень на рэлігійныя тэксты, прысвечаныя Нараджэнню Хрыста, яго Раскрыжаванню і Уваскрэсенню.

Зборнік «Гульня без карт...» складаецца з чатырох частак, кожная з якіх уключае тры-чатыры песні (у суправаджэнні дзвюх скрыпак і клавіра) і некалькі інструментальных нумароў. Многія вакальныя мініяцюры прысвечаны лірычнай («Шчасце кахання», «Хвала жанчыне») і пастаральнай («Чуллівасць пастушкі» і інш.) тэматыцы. Ёсць у зборніку застольныя («Нямецкая застольная песня») і гісторыка-міфалагічныя («Гісторыя пра Галіяфа і Давіда») песні. Большасць твораў прасякнуты светлым, радасным пачуццём. Лірыка Голанда, яшчэ не кранутая рамантычнымі фарбамі, – галантная і ўзнёслая. Сродкі музычнай выразнасці нясуць адбітак класіцысцка-ракайльнага стылю. Аднак мелодыя, якая рэльефна вылучаецца на фоне інструментальнага акампанементу, не настолькі індывідуалізавана і распрацавана, каб выклікаць асацыяцыі з арыёзнасцю. Вакальная партыя стасуецца хутчэй з інструментальным стылем выкладання і мае прыметы дансантнасці, характэрныя для еўрапейскай бытавой песні, што магла гучаць як у вакальным, так і ў інструментальным выкананні.

Песні Голанда адзначаны прастатой гарманійнай мовы, празрыстасцю фактуры, перыядычнасцю структуры, што таксама сведчыць пра арыентацыю музыканта на традыцыі бытавога музіцыравання яго часу.

Калі камерна-вакальныя творы кампазітар пісаў толькі ў гамбургскі перыяд, то да музыкі аркестравай ён звяртаўся і ў пазнейшыя гады. Сёння, на жаль, цяжка дакладна вызначыць, што і колькі напісана ім для аркестраў рознага саставу, але, як вынікае з захаваных у літаратуры звестак, яшчэ ў Гамбургу ён стварыў не менш чым тры сімфоніі. Вядома таксама, што ў 1791 – 1792 гг. у Варшаве выконвалася яго «Нацыянальная сімфонія»[1], другая частка якой мела назву «Паляўнічы паланэз»[2].

Акрамя музыкі, напісанай ва ўласна сімфанічным жанры, Голанд пакінуў шэраг праграмных твораў для сімфанічнага аркестра. Гэта «Музыка падчас саннай язды» (1780), «Антракт для некалькіх інструментаў» (1783) і «Ваенны паланэз» (1808)[3].

[1] *Бэлза И.* История польской музыкальной культуры... – С. 241.

[2] Нагадаем, што некалькі раней паланэз «Паляванне» быў створаны нясвіжскім калегам Я. Голанда М. Радзівілам.

[3] Mecklemburgische Landesbibliothek (Schwerin). – № 2899/1, 2; Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu (BUW). – № 21035.

Першы з названых твораў – аркестравая сюіта з 11 праграмных нумароў, у якіх намаляваны розныя эпізоды зімовага гуляння. Гэта – і сама санная язда, і вясёлы баль з яго танцавальнай стыхіяй, і маляўнічыя бытавыя сцэнкі. У праграмнай задуме кампазітар абапіраўся на традыцыі аднайменнага твора Леапольда Моцарта (у партытуры нават пазначана канкрэтнае тэматычнае запазычанне – пад партыяй віяланчэлі ў № 6 чытаем: «von Mozart»). Аднак Голанд вельмі арыгінальна рэалізуе творчую ідэю і піша па-сапраўднаму яркі і самабытны твор. У музычным увасабленні сюжэта надзвычай важная роля належыць інструментоўцы: аркестр складаецца з драўляных і медных духавых інструментаў, струнных і ўдарных, сярод якіх вылучаюцца званочкі, што выкарыстоўваюцца ў ілюстрацыйных мэтах.

Яшчэ больш прыметны рысы падобнай ілюстрацыйнасці ў «Ваенным паланэзе», які працягвае традыцыі «Ваеннага дывертысмента» Л. Моцарта, «Ваеннай сімфоніі» Ё. Гайдна і «Ваеннага канцэрта» Я. Дусіка[1].

«Ваенны паланэз» напісаны для сімфанічнага аркестра з падвоеным саставам драўляных, медных духавых і ўдарных інструментаў. Гэты твор вельмі цікавы ў сэнсе пашырэння жанравых меж паланэза. У ім, як раней у аркестравых паланэзах Мацея Радзівіла (дарэчы, вельмі падобных да Голандавых па тэматызме), а таксама Восіпа Казлоўскага, адбываецца трансфармацыя бальнага танца ў своеасаблівую маляўнічую карціну.

Некаторае жанравае пераасэнсаванне назіраецца таксама ў аркестравым Дывертысменце, напісаным у форме варыяцый. Іх тэма ўзята з вакальнага твора І. Шульца «Дзіцячае імгненне». У дзевяці варыяцыях тэма дывертысмента зведвае не толькі меладыйную, рытмавую, фактурную, але і жанравую трансфармацыю: яна гучыць то як марш, то як менуэт, сіцыліяна, паланэз.

З усіх кампазіцый Голанда найбольшую цікавасць для гісторыі музычнай культуры Беларусі ўяўляюць створаныя ў Нясвіжы. Асабліва вабіць у гэтым плане опера «Агатка, або Прыезд пана» – першая прафесійная опера, напісаная і пастаўленая ў Беларусі, і самы буйны музычны помнік айчыннай музычнай культуры XVIII ст.

Лібрэта твора напісаў Мацей Радзівіл – таленавіты літаратар і кампазітар, які шмат гадоў пражыў у Нясвіжы (гл. с. 112). Рукапіс партытуры оперы, які доўгі час лічыўся незваротна страчаным, быў

[1] Напэўна, Голанд быў асабіста знаёмы з Я. Дусікам, які ў пачатку 1780-х гг. удасканальваў сваё майстэрства пад кіраўніцтвам Ф. Э. Баха ў Гамбургу, а ў 1783 – 1784 гг. працаваў пры радзівілаўскім двары ў Нясвіжы.

мікрафільмаваны намі ў 1989 г. у Кракаве[1]. Паводле гэтага рукапісу, выкананай намі апрацоўкі (дырэкцыёна) і матэрыялаў, прапанаваных польскай даследчыцай А. Новак-Рамановіч, Г. Каржанеўская стварыла клавір, які ўбачыў свет у 1999 г. у Мінску[2]. Яшчэ раней, у сярэдзіне 1990 г., опера была запісана на беларускім радыё.

Прэм'ера «Агаткі», як ужо адзначалася, адбылася 17 верасня 1784 г. у Нясвіжы і была прымеркавана да візіту ў горад караля Рэчы Паспалітай Станіслава Аўгуста Панятоўскага, у гонар якога некаранаваны кароль Вялікага княства Літоўскага Караль Радзівіл наладзіў пышнае свята.

Пасля нясвіжскай прэм'еры опера на працягу сарака гадоў не сыходзіла з лепшых сцэн Варшавы, Кракава, Любліна, Познані і Львова. Менавіта яе пастаноўкай у 1926 г. было адзначана 150-годдзе Варшаўскага тэатра.

Твор Я. Голанда і М. Радзівіла неаднаразова прыцягваў увагу мемуарыстаў і даследчыкаў. Пасля першага ж выканання опера трапіла ў поле зроку тагачасных «рэпарцёраў». Апошнія, аператыўна рэагуючы на ўсе падзеі, звязаныя з каралеўскай асобай, змясцілі інфармацыю аб пастаноўцы твора як у віленскіх, так і ў варшаўскіх газетах[3]. Звесткі пра «Агатку» раскіданы і па шматлікіх мемуарах, нататках і апісаннях яе першых слухачоў[4].

У XIX – першай палове XX ст. на оперу звярнулі ўвагу як тэатразнаўцы, так і музыказнаўцы (пераважна польскія вучоныя), у працах якіх, аднак, прыводзіліся самыя агульныя звесткі аб літаратурным змесце твора[5]. І толькі ў другой палове XX ст. з'явіліся публікацыі Я. Проснака, А. Новак-Рамановіч, І. Субель, у якіх на аснове музычнага матэрыялу робяцца спробы выяўлення некаторых жанрава-стылявых і нацыянальных вытокаў твора[6].

[1] Biblioteka Polskiej Akademii Nauk (BPAN) w Krakowie. – № 617.
[2] *Голанд Я. Д.* Агатка, або Прыезд пана: клавір / гал. рэд. В. Скарабагатаў, навук. рэд. В. Дадзіёмава, пералаж. Г. Каржанеўскай. – Мінск, 1998. – (Музыка старажытных сядзібаў).
[3] Gazeta Warszawska. – 1784. – № 18.
[4] *Kraszewski J. I.* Król w Nieświeżu 1784: obrazek z przeszłości. – Warszawa, 1887; *Mayzel Cz.* Gdy książe Radziwiłł gościł króla polskiego // Ilustrowany kurier codzienny. – 1934. – 17 września; *Naruszewicz A.* Dyariusz podróży ... Stanisława Augusta króla polskiego na sejm grodzieński. – T. 2. – Warszawa, 1784. – S. 7-13.
[5] *Miller A.* Teatr polski i muzyka na Litwie jako strażnice kultury Zachodu (1745 – 1865): Studium z dziejów kultury polskiej. – Wilno, 1936; *Poliński A.* Dzieje muzyki polskiej w zarysie. – Lwów, 1907; *Rulikowski M.* Poprzedniczka «Krakowiaków i górali» // Życie teatru. – 1924. – № 9. – S. 69-75.
[6] *Prosnak J.* Opera polska w teatrach magnackich XVIII wieku // Muzyka. – 1965. – № 1. – S. 46-63; *Nowak-Romanowicz A.* Klasycyzm...; *Subel J.* J. D. Holland kompozytor nieznany // Poradnik muzyczny. – 1988. – № 11-12. – S. 14-18.

Як адзначалася, у большасці прац опера Я. Голанда разглядаецца як помнік польскай музычнай культуры. Гэта адлюстроўвае традыцыю ўключэння ўсіх мастацкіх з'яў, што існавалі на тэрыторыі былой Рэчы Паспалітай (у тым ліку і ў Беларусі), у кола менавіта польскіх нацыянальных здабыткаў. Падобны падыход назіраецца і ў кнізе І. Бэлзы[1].

З сучасных беларускіх вучоных першымі на оперу звярнулі ўвагу літаратуразнавец А. Мальдзіс і тэатразнавец Г. Барышаў[2], якія падалі звесткі пра змест лібрэта оперы, выяўленага асобна ад партытуры. Разнастайныя матэрыялы, прысвечаныя гісторыі стварэння і выканання оперы, а таксама яе першапачатковы аналіз на аснове выяўленай партытуры змешчаны і ў публікацыях В. Дадзіёмавай[3]. Параўнанне «Агаткі» (па выдадзеным клавіры) з больш познімі айчыннымі операмі зроблена беларускім музыколагам Г. Куляшовай[4]. Ва ўсіх гэтых працах опера разглядаецца ўжо ў кантэксце культуры Беларусі, як помнік музычнага мастацтва некалькіх народаў.

У публікацыях, прысвечаных «Агатцы», асвятлялася шырокае кола праблем. Мы ж лічым неабходным спыніцца перш за ўсё на пытаннях атрыбуцыі помніка, важных для высвятлення яго сувязей з айчыннай музычнай культурай.

Трэба адзначыць, што аўтарства «Агаткі» доўгі час заставалася нявызначаным. Прычынай гэтага стала несупадзенне даных, якія змяшчае рукапісная партытура (дзе пазначаны імёны Яна Голанда і Мацея Радзівіла), з іншымі матэрыяламі аб оперы.

Так, у працы даследчыка польскага тэатра Л. Бярнацкага аўтарам музыкі названы А. Данэзі – былы прыдворны капельмайстар львоўскага архібіскупа, які ў 1775 г. прыехаў у Варшаву, з 1776 г.

[1] Як і большасць даследчыкаў, І. Бэлза лічыў, што партытура оперы загінула падчас вайны, і прывёў самыя агульныя даныя аб творы (гл. пра гэта: *Бэлза И.* История польской музыкальной культуры... – С. 241).
[2] *Барышев Г.* Театральная культура Белоруссии XVIII века...; *Мальдзіс А.* На скрыжаванні славянскіх традыцый...
[3] *Дадзіёмава В.* Нарысы гісторыі музычнай культуры Беларусі. – Мінск, 2001; *Яна ж.* Опера «Агатка» і яе месца ў еўрапейскай музычнай прасторы // Мастацтва. – 1995. – № 9. – С. 38-40; *Яна ж.* Ян Давід Голанд...; *Яна ж.* Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке...; *Яна ж.* Музычная культура Беларусі XVIII стагоддзя...
[4] *Кулешова Г.* «Агатка, или Приезд Пана» Я. Голанда в контексте европейского и белорусского оперного творчества // Помнікі мастацкай культуры Беларусі: Гісторыя і сучаснасць: матэрыялы навук. канф. «Музы Нясвіжа». – Мінск, 2000. – С. 21-27.

працаваў у Слоніме, а з 1782 па 1785 г. – у Нясвіжы[1]. Прозвішча гэтага ж кампазітара сустракаем і на варшаўскіх афішах ад 30 кастрычніка 1785 г. і ад 20 кастрычніка 1799 г.

У некаторых іншых крыніцах, час выдання якіх супадае з пастаноўкамі «Агаткі» ў розных гарадах, аўтарам музыкі называецца толькі М. Радзівіл[2]. У пэўнай групе крыніц стваральнікі оперы ўвогуле не пазначаны[3].

Некалькі версій існуе і адносна назвы оперы. Так, у мемуарах пра Караля Радзівіла пры апісанні каралеўскага прыёму і іншых нясвіжскіх урачыстасцей, што адбыліся 17 верасня 1784 г., гаворыцца аб пастаноўцы оперы пад назвай «Кароль з народам, а народ з каралём»[4]. У афішы ж 1799 г. твор называецца «Добры пан – бацька сваіх падданых»[5]. У матэрыялах аб львоўскай і познаньскай пастаноўках адзначаецца, што для пераемніка прускага трона (будучага караля Вільгельма IV) опера была паказана са значнымі цэнзурнымі скарачэннямі, пад зменены назвай і без прозвішча кампазітара[6]. Зрэшты, у працы К. Скібінскага, які ў 1826 г. знаходзіўся ў Познані, прыводзіцца і назва «Добры пан»[7].

Вялікая колькасць розначытанняў, з якой даводзіцца сутыкацца пры атрыбуцыі помніка, абумоўлена, на нашу думку, шматлікімі перапрацоўкамі і рэдактурамі, якія спадарожнічалі сцэнічнаму жыццю твора. Так, у 1785 г. (хутка пасля нясвіжскай прэм’еры) у Варшаве опера ішла са значнымі структурнымі змяненнямі[8]. У 1796 г., у час падрыхтоўкі «Агаткі» да пастаноўкі на ўрачыстасцях з нагоды адкрыцця летняга тэатра Яблонскіх у Львове (замест забароненай оперы «Кракавяне і горцы» Я. Стэфані), яна была скарочана да двух актаў і дапоўнена матэрыяламі вясковых песень і танцаў. Гэты варыянт оперы атрымаў назву «Добры пан – бацька сваіх падданых». Не выключана, што ў стварэнні апошняй рэдакцыі сапраўды прымаў удзел А. Данэзі, якога добра ведалі ў Львове. Што да больш ранніх версій оперы, то аўтарам іх музыкі мог быць і М. Радзівіл, які добра валодаў кампазітарскім майстэрствам.

[1] *Bernacki L.* Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta... – S. 234.
[2] Gazeta Warszawska. – 1784. – № 83.
[3] *Kraszewski J. I.* Król w Nieświeżu 1784...; Addytament do Gazet. – 1784.
[4] Pamiętniki o księciu Karolu Radziwille... – S. 300.
[5] *Bernacki L.* Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta... – S. 234.
[6] *Rulikowski M.* Poprzedniczka «Krakowiaków i górali»... – S. 75.
[7] *Skibiński K.* Pamiętnik aktora (1786 – 1858) / oprac. i wyd. M. Rulikowski. – Warszawa, 1912. – S. 169.
[8] *Rulikowski M.* Poprzedniczka «Krakowiaków i górali»... – S. 75.

Разыходжанні ж у назве твора ў адных выпадках можна растлумачыць недакладнасцю мемуарыстаў (як у ананімных успамінах пра Караля Радзівіла)[1], у другіх – жаданнем цэнзуры ці пастаноўшчыкаў надаць назве твора як мага больш лаяльнае, праманархічнае гучанне, паколькі спектаклі ладзіліся на акупіраваных Прусіяй землях.

У нашай версіі атрыбуцыі «Агаткі» мы абапіраемся на тыя даныя, якія змяшчае рукапіс яе партытуры. Відавочна, што гэта крыніца (а яна можа быць як аўтографам, так і спіскам твора) рэпрэзентуе найбольш ранні, яшчэ не скарочаны варыянт оперы. Сведкі яе пастаноўкі называюць менавіта Я. Голанда кампазітарам і М. Радзівіла лібрэтыстам твора. У прыватнасці, іх імёны прыведзены ў кнізе заснавальніка польскага тэатра В. Багуслаўскага, які знаходзіўся ў Нясвіжы ў час падрыхтоўкі «Агаткі» да прэм’еры, а потым скарачаў і прыстасоўваў твор да іншых пастановак[2]. Аналагічныя даныя змешчаны і ў лісце Л. Бярнацкага (прыведзены М. Руліkoўскім), дзе адзначаецца, што Данэзі хутчэй за ўсё не меў адносін да стварэння музыкі «Агаткі»[3]. Калі супаставіць прыведзеныя звесткі з тымі, якія змешчаны ў партытуры, можна з упэўненасцю сцвярджаць, што яе аўтарства сапраўды належыць Яну Голанду і Мацею Радзівілу і што рукапіс рэпрэзентуе менавіта нясвіжскую «Агатку».

Яе жанр стваральнікі вызначылі як «аперэтка» (гэтым тэрмінам называлі ў той час невялікую оперу, бытавую камедыю і ўсе разнавіднасці камічнай оперы). Як і ў французскіх, нямецкіх, рускіх і польскіх камічных операх, у «Агатцы» чаргуюцца размоўныя і музычныя сцэны і нумары, прычым, згодна з жанравай традыцыяй, у першых адбываецца рух дзеі, у другіх жа даецца характарыстыка эмацыянальнага стану герояў[4].

[1] Pamiętniki o księciu Karolu Radziwille... – S. 249-382; Addytament do Gazet. – 1784; Gazeta Warszawska. – 1786. – № 42.
[2] *Bogusławski W.* Dzieje Teatru Narodowego w Polsce na trzy części podzielone oraz Wiadomość o życiu sławnych artystów przez Wojcecha Bogusławskiego. – Warszawa, 1820. – S. 106.
[3] *Rulikowski M.* Teatr polski na Litwie (1784 – 1906). – Wilno,1907. – S. 77.
[4] Як відаць з лібрэта оперы, яе фабула нескладаная. Маладая прыгонная сялянка – сірата Агатка – кахае вясковага хлопца Антака Цалку. Шлюбу закаханых імкнецца перашкодзіць падстараста Піяшка, каб выдаць дзяўчыну за іншага хлопца, якога таксама завуць Антак, але з прозвішчам Гайдак (усе непаразуменні ўзнікаюць якраз з-за аднолькавасці імён прэтэндэнтаў на руку дзяўчыны). Вясковай пары спрабуюць дапамагчы гаспадар Валентый, апякун дзяўчыны, і старая служанка Плацюхова, але іх намаганні аказваюцца марнымі. Толькі мудры пан – уладальнік вёскі, вярнуўшыся з палявання, спыняе

Да часу стварэння «Агаткі» ў еўрапейскім мастацтве ўжо адбыліся тыя важнейшыя падзеі, дзякуючы якім камічная опера выйшла на авансцэну музычнага жыцця. Ужо сказалі сваё слова ў італьянскай оперы-буфа Дж. Пергалезі і Д. Чымароза, Н. Лаграшына і Б. Галупі. Ужо з'явілася і заваявала свет французская камічная опера – ад твораў Ж.-Ж. Русо, Э. Дуні і Ф. Філідора да опусаў А. Грэтры і П. Мансіны. У жанры нямецкага і аўстрыйскага зінгшпіля ўжо выступілі І. Хілер і К. Вейсэ, К. Нефэ, І. Андрэ і І. Бенда. Добра былі вядомы і моцартаўскія шэдэўры, якія надалі жанру класічную філігрань. Камічная опера заваявала таксама і славянскія краіны: у Расіі з'явіліся оперы М. Папова, М. Сакалоўскага і А. Аблесімава, І. Пашкевіча і іншых кампазітараў, а ў Польшчы – творы М. Каменскага.

На першы погляд здаецца, што «Агатка» найбольш цесна звязана з польскімі операмі М. Каменскага «Ашчасліўленая галеча» (1777 – 1778) на лібрэта Ф. Багамольца (дарэчы, ураджэнца Віцебска), «Цнатлівая прастата» і «Зоська» (1779) на лібрэта С. Шыманскага. Сапраўды, па сюжэтных прыметах гэтае падабенства досыць відавочнае. І першы, і другі твор заснаваны на сялянскай тэматыцы; у абедзвюх операх канфлікт вырашаецца дзякуючы ўмяшанню добрага пана – носьбіта і ўвасаблення ўсіх дабрадзейнасцей. Падобны і «гаворачыя» імёны персанажаў: Дбальскі, Піяшка, Плацюхова ў «Агатцы» і Расказывальскі ў «Зосьцы»; імёны ж галоўных герояў – Антакаў – увогуле ідэнтычныя. Гэтыя і іншыя аналогіі можна патлумачыць добрым знаёмствам лібрэтыста нясвіжскай оперы з творам Каменскага і Багамольца, аб якім шмат пісалася ў тагачасным друку. Матэрыялы аб оперы былі змешчаны і ў заснаваным Багамольцам асветніцкім часопісе «Манітор», ідэі якога былі блізкі М. Радзівілу. Верагодна таксама, што менавіта пад уплывам твора Багамольца «Блізняты» Мацей выкарыстаў упершыню ва ўсходнееўрапейскай лібрэтыстыцы прыём qui pro quo – узнікнення недарэчнасці з-за ідэнтычнасці імён прэтэндэнтаў на руку Агаткі.

Аднак, калі М. Радзівіл як лібрэтыст абапіраўся на мастацкі вопыт аўтараў першай польскай оперы, дык Я. Голанд, відавочна, пераймаў крыху іншыя мастацкія прынцыпы. Высокапрафесійны кампазітар, які да напісання «Агаткі» ўсяго некалькі гадоў знаходзіўся ў Рэчы Паспалітай, ён наўрад ці імкнуўся пераймаць менавіта польскія ўзоры (якія ў той час яшчэ не былі распаўсюджаны на беларускіх землях). Хутчэй за ўсё, ён арыентаваўся непасрэдна на заходнееўрапейскія крыніцы: нямецкі зінгшпіль і яго першавыток – французскую камічную оперу.

Піяшкаву інтрыгу і дорыць маладым шчасце: ён дазваляе дзяўчыне выйсці за Антака, якога яна кахае. Опера завяршаецца ўсеагульным радасным узрушэннем і ўсхваленнем добрага, справядлівага пана.

«Агатка» сапраўды вельмі цесна звязана з заходнееўрапейскай музычнай і, шырэй, філасофска-эстэтычнай традыцыяй, якая набыла ў канцы XVIII ст. агульнаеўрапейскае распаўсюджанне і значнасць. Гэта праяўляецца не толькі ва ўвасабленні ідэй асветніцкага класіцызму з яго маралізатарствам, пафаснасцю, крытыцызмам, ідэалізмам і ўтопіямі; не толькі ў адпаведнасці оперы фармальна-структурным канонам класіцызму (адзінства месца, часу і дзеі). Найбольш ярка заходнееўрапейская класіцысцкая традыцыя ўвасабляецца тут менавіта на музычным узроўні: у паслядоўным і арганічным пeратварэнні асноўных рыс класіцысцкай музычнай лексікі; у логіцы драматургічнага разгортвання музычнай тканіны; у кампазіцыйнай ураўнаважанасці частак і цэлага; нарэшце, у канкрэтных мелодыка-тэматычных аналогіях з опернымі і сімфанічнымі творамі Я. Стаміца, Ё. Гайдна, В. А. Моцарта і А. Грэтры, напісанымі як раней, так і пазней за «Агатку»[1]. Разам з тым у творы Голанда прыметны і некаторыя лакальныя элементы, звязаныя з мясцовымі рэаліямі, з фігурамі сялян. Так, у арыі Валентыя з першай дзеі выкарыстоўваецца танцавальны матыў славянскага паходжання[2].

У цэлым у оперы выразна акрэслены некалькі напрамкаў, характэрных для музычнага мастацтва часоў класіцызму: лірыка-ідылічны, увасоблены ў гісторыі кахання Агаткі і Антака, драматычны, звязаны з калізіямі вакол закаханай пары, камічна-сатырычны, які адкрываецца ў каларытных сцэнках з удзелам Піяшкі, Плацюховай і Валентыя, панегірыка-дыдактычны, які адпавядае асобе і ўчынкам Добрага Пана.

Галоўныя героі – Агатка і Антак Цалка – маюць самыя разгорнутыя музычныя характарыстыкі (у некалькіх арыях і ансамблях). У адрозненне ад сваіх французскіх і нямецкіх прататыпаў, яны абмаляваны вытанчанымі, рафінаванымі сродкамі, што бяруць пачатак у італьянскай опернай стылістыцы. Такое вырашэнне не было выпадковым, бо менавіта музыка магла і павінна была надаць становучае аблічча галоўным героям, падкрэсліць адмысловасць іх пачуццяў і высакароднасць учынкаў, каб абагульніць у іх вобразах увесь «шляхетны народ» дзяржавы, варты павагі і апекі.

[1] *Prosnak J.* Opera polska w teatrach magnackich XVIII wieku... – S. 59-61.
[2] *Голанд Я.* Агатка, або Прыезд пана: клавір... – С. 44-45.

Музычныя сродкі, выбраныя кампазітарам для характарыстыкі астатніх персанажаў, маюць іншыя адценні: гумарыстычнае (Плацюхова і Валентый); сатырычнае (Піяшка і Гайдак). Што да вобраза вяршыцеля лёсаў – Добрага Пана, правобразам якога паслужылі, відаць, Караль Радзівіл і, адпаведна, кароль Станіслаў Аўгуст, – дык ён выступае толькі ў канцы дзеі са слоўнымі афарыстычнымі сентэнцыямі.

Ансамблевыя і харавыя эпізоды «Агаткі» ў аснове сваёй традыцыйныя для лірыка-камічнай оперы. Гэта асабліва відавочна на прыкладзе фінальнага хору, які будуецца паводле прынцыпу французскіх вадэвільных куплетаў, дзе сольныя запевы (уласна куплеты) кожнага персанажа чаргуюцца з харавым прыпевам – рэфрэнам.

Значную функцыю выконвае ў оперы аркестр, які складаецца з габояў, валторнаў, труб і струнных інструментаў (зрэдку выкарыстоўваюцца і барабаны). Акрамя ўласна акампанементу, надзвычай карэктнага, празрыстага і лёгкага, аркестру даручаюцца ўступы да кожнага музычнага нумара і невялікія заключныя эпізоды. Самастойны аркестравы нумар – уверцюра, якая не звязана тэматычна з асноўным музычным матэрыялам оперы і перадае яе агульны святочны настрой, прадугадваючы шчаслівы фінал.

Для гісторыі айчыннай музычнай культуры «Агатка» Я. Голанда і М. Радзівіла, несумненна, этапны твор, які паклаў пачатак развіццю опернай творчасці ў Беларусі, пасадзейнічаў распаўсюджанню і арганічнаму ўвасабленню ў ёй еўрапейскіх музычна-прафесійных традыцый.

Безумоўную цікавасць уяўляе сабой і другая, двухактовая опера Голанда «Чужое багацце нікому не на карысць», пастаўленая ў Нясвіжы прыблізна ў 1782 – 1785 гг.[1]

У адрозненне ад «Агаткі», рукапіс якой захаваўся цалкам, матэрыял другой оперы дайшоў да нас у выглядзе рэпетыторыя – рукапіснага пералажэння для галасоў у суправаджэнні скрыпкі і баса[2]. У рукапісе адсутнічае поўны тэкст лібрэта, хоць вакальныя партыі маюць падтэкстоўкі. Паводле іх можна ўзнавіць сюжэт оперы[3], які шмат у чым нагадвае «Вясковага чараўніка» Ж.-Ж. Русо.

[1] *Prosnak J.* Opera polska w teatrach magnackich XVIII wieku... – S. 62.

[2] Biblioteka Narodowa w Warszawie. – № Muz 59. Паводле гэтага рукапісу, перададзенага намі ў «Беларускую капэлу», у 2009 г. былі створаны клавір і партытура і здзейснена пастаноўка оперы на сцэне Нацыянальнага акдэмічнага Вялікага тэатра оперы і балета Рэспублікі Беларусь.

[3] Вясковая дзяўчына Кася і юнак Янак, які служыць у яе бацькі, кахаюць адзін аднаго. Але бацька Касі – Чужапанак – не дазваляе ёй выйсці за простага хлопца. Закаханыя надумалі абхітрыць сквапнага няўмольнага бацьку: ад імя ананімнага зычліўца Янак піша да Чужапанка ліст, у якім апавядае пра нейкі скарб, схаваны ў лесе. Паверыўшы, Чужапанак выпраўляецца шукаць скарб, але нечакана сустракае Чараўніка (гэта пераапрануты Янак), які так палохае старога, што той заракаецца грошай і «чужога багацця, якое нікому не на карысць». Опера завяршаецца благаслаўленнем маладых і ўсеагульнай згодай.

Тут дзея таксама разгортваецца вакол пары закаханых, а канфлікт вырашаецца праз умяшанне падманнага «чарадзейства». Ёсць у фабуле «Чужога багацця» агульнасць і з «Ашчаслівуленай галечай» М. Каменскага і «Агаткай» самога Я. Голанда. Відавочна і агульная для ўсіх гэтых твораў дыдактычна-маралізатарская накіраванасць, тыповая для эпохі Асветніцтва. Шмат падобнага назіраецца і ў трактоўцы галоўных герояў дзвюх голандавых опер. Як і ў «Агатцы», у «Чужым багацці» вясковая пара – вобразы лірычныя, чуллівыя, перанесеныя ў камічную оперу з «высокіх» оперных жанраў.

Калі «Агатка» шчыльна звязана з мясцовымі рэаліямі, дык другая опера Голанда больш «нейтральная»: яе дзеянне магло б разгарнуцца ў любой краіне і ў любы час. Аднак і ў гэтым творы ёсць лакальныя прыметы. Напрыклад, імёны герояў – Кася, Янак – звычайны для тагачаснага сялянскага асяроддзя. Але галоўнае, адбітак мясцовага каларыту зазналі музычныя эпізоды, у прыватнасці арыя Касі «Alla Polacca» (№ 3 з першай дзеі), у якой, магчыма, упершыню ў опернай літаратуры лірычная арыя ўвасабляецца праз жанр паланэза. Народна-жанравы пачатак выразна праяўляецца і ў арыі Чужапанка, дзе выкарыстаны танцавальны матыў несумненна народнага паходжання.

Разам з тым, абедзве оперы Голанда найбольш шчыльна звязаны з заходнееўрапейскімі музычнымі традыцыямі свайго часу. Гэта выяўляецца ў розных аспектах: ад канкрэтных інтанацыйных дэталяў і прыёмаў опернага пісьма да сюжэтна-вобразных абагульненняў і жанрава-стылявых арыенціраў[1].

У Нясвіжы Голанд пісаў не толькі оперы, але і творы іншых жанраў. З іх вызначым двухчасткавую кантату ў гонар Караля

[1] Больш падрабязна гл. пра гэта: *Кавальчук Н.* Нясвіжскія оперы Яна Голанда: на шляху сімфанізацыі жанру // Старонкі гісторыі беларускай музыкі: навук. працы БДАМ. – Вып. 8. Сер. 1, Беларуская музычная культура. – Мінск, 2005. – С. 159-165; *Яна ж.* Опера Я. Д. Голанда «Чужое багацце нікому не на карысць» у яе сувязях з заходнееўрапейскім музычным мастацтвам // Музычная культура Беларусі: Гістарычны шлях. Кантакты: матэрыялы Х Навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай / склад. І. Назіна. – Мінск, 2002. – С. 67-71; *Яна ж.* Сюжэтныя матывы і оперныя сітуацыі ў нясвіжскіх творах Я. Голанда // Весці БДАМ. – 2005. – № 6. – С. 20-26.

Радзівіла «Смелы, мужны Караль Другі» (1786)[1]. Яна дэманструе прыклад камернай сольнай кантаты (вакальная партыя напісана для двух сапрана без суправаджэння хору). Для твора характэрны светлы, узнёслы настрой, па-класіцысцку ясная і простая музычная мова, празрыстая, лёгкая фактура.

Захаваўся яшчэ адзін нясвіжскі твор Я. Голанда – уверцюра да балета «Арфей і Эўрыдыка» (або «Арфей у пекле»), пастаўленага ў радзівілаўскім тэатры ў адзін дзень з операй «Агатка». Сюжэт балета заснаваны на вядомым міфе, які натхняў творцаў розных часоў і народаў – ад Я. Пеpы і Дж. Качыні да К. В. Глюка і Е. Фаміна. З музыкі балета дайшла толькі ўверцюра, напісаная ў традыцыях французскіх уверцюр – з павольным уступам і хуткай фугіраванай асноўнай часткай[2]. Твор адзначаны арганічнай еднасцю з заходнееўрапейскімі музычнымі традыцыямі, якія адлюстроўваюцца перш за ўсё ў яго «бетховенскай» вобразнасці. Поўная глыбокага драматызму, гэтая музыка адкрывае своеасаблівую грань таленту кампазітара і з'яўляецца яркім сведчаннем увасаблення прынцыпаў сталага класіцысцкага стылю.

З кампазіцый Голанда віленскага перыяду большасць прызначана для фартэпіяна[3]. Гэта шэсць мініяцюр, захаваных у рукапісным аўтографе кампазітара[4], і дзевяць п'ес, апублікаваных у дадатку да яго «Акадэмічнага трактата»[1]. У гэтых прэлюдыях і паланэзах, алегра і андантэ, санаціне і рондa, прызначаных для развіцця навыкаў ігры на фартэпіяна і кампазіцыі, музыкант таксама не адступае ад класіцысцкіх традыцый. Разам з тым у некаторых п'есах (асабліва ў паланэзах) адчуваюцца рысы сентыменталізму і нават перадрамантызму, што збліжае іх з паланэзамі М. Кл. Агінскага і В. Казлоўскага.

Азіраючы мастацкую спадчыну Яна Голанда, нельга не сказаць і пра яго музычна-педагагічныя працы, якія з'явіліся ў гады работы ў Віленскім універсітэце. Гэта – рукапісныя «Заўвагі пра віленскую музыку», створаныя ў Вільні ў 1816 г., і «Акадэмічны трактат аб сапраўдным мастацтве музыкі», выдадзены ў Вроцлаве ў 1806 г. і ў Вільні ў 1813 г.

Задума «Акадэмічнага трактата» зарадзілася ў Голанда ў сувязі з яго педагагічнай дзейнасцю. Выкладаючы ва ўніверсітэце, ён пераканаўся, што для паўнавартаснага засваення музычна-тэарэтычных дысцыплін студэнтам неабходны падручнік на зразумелай для іх польскай мове, якой валодала ў той час большасць вучняў. Неабходнасць у падручніку выклікáлася яшчэ і тым, што ранейшыя выданні А. Варанца і В. Серакоўскага былі звязаны пераважна з традыцыямі касцёльнага музіцыравання і засяроджвалі ўвагу навучэнцаў на літургічнай музыцы. Пры напісанні ж свайго трактата Голанд абагульніў найноўшыя дасягненні музычнай думкі, звязаныя са свецкай музычнай практыкай, у тым ліку з мастацтвам фартэпіяннай ігры. Абапіраючыся на вельмі шырокую тэарэтычную, педагагічную і эстэтычную аснову, ён аддае перавагу працам Ж.-Ж. Русо, І. Кірнбергера, Ф. Марпурга, І. Мацезона, Ф. Э. Баха, іншых выдатных мысліцеляў і музыкантаў-практыкаў XVIII ст., якіх прыгадвае і цытуе ў трактаце[2]. Пры гэтым, аднак, відавочна, што Голанд творча пераасэнсоўвае іх палажэнні і адаптуе для ўспрымання студэнцкай моладдзю. Тры раздзелы трактата ахопліваюць вялікае кола пытанняў – ад эстэтычных і тэарэтычных асноў музычнага мастацтва да канкрэтных практычных парад у галіне кампазіцыі, выканальніцтва і педагогікі.

Трактат змяшчае слоўнік музычных тэрмінаў і нотны дадатак, куды ўвайшлі фартэпіянныя мініяцюры самога Голанда і варыяцыі

[1] Да жанраў кантаты і араторыі кампазітар звяртаўся і раней. Так, знойдзена трохчасткавая панегірычная кантата «Серэнада з нагоды высокага нараджэння герцага Мекленбург-Шверынскага», напісаная ў 1781 г. у Гамбургу (Koninklijke Bibliotheket /Haag/. – № 8 A 12). У ёй найбольш рэльефна выступаюць рысы барочнага стылю: імкненне да манументальнасці, мноства сэнсавых алегорый, складанасць і поліфанізаванасць фактуры, сувязь інструментоўкі з традыцыямі concerto grosso.

[2] Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu. – № 21034.

[3] Кампазітар і раней звяртаўся да музыкі для клавішных інструментаў. У прыватнасці, першым яго гамбургскім опусам была арганная фугета Alla breve, апублікаваная ў зборніку Кірнбергера (Берлін, 1763). У гэтым творы аўтар абапіраўся на бахаўскія традыцыі. Тут нават цытуецца мелодыя вядомага харала «Ісус – мая радасць», якую І. С. Бах выкарыстаў у аднайменным матэце. Акрамя фугеты Голанд напісаў у Германіі шэраг клавірных мініяцюр, якія ўвайшлі ў яго вакальныя зборнікі (Conservatoire Royal de Musique Bibliothèque Bruxelles. – № 577; Musikaliska Akademiens Bibliothek /Stockholm/. – № B 3:9; Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz Bibliothek /Berlin/. – № IX, h10). Гэта – разнастайныя менуэты, алегра, алегрэта, андантэ, мадэрата, прэста, паланэзы, ронда, якія выконваюць ролю інтэрмедый і звязак паміж вакальнымі нумарамі. Нескладаныя для выканання, грацыёзныя і вытанчаныя, яны працягваюць традыцыі клавірнай творчасці кампазітараў берлінскай школы, і перш за ўсё Ф. Э. Баха.

[4] Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu. – № 56/IV.

[1] *Holland J.* Traktat akademicki o prawdziwej sztuce muzyki oraz dodatek o używaniu harmonii. – Wrocław, 1806. – 87 s.

[2] Больш падрабязна пра адзінства трактата Голанда з заходнееўрапейскімі крыніцамі гл.: *Парфянюк І.* «Акадэмічны трактат» Я. Д. Голанда – помнік музычна-практычнай і тэарэтычнай думкі на Беларусі // Культура. Наука. Творчество: сб. науч. ст. – Вып. 2. – Минск, 2008. – С. 196-200.

яго дачкі Іаанны, якія ілюструюць розныя тыпы музычных пабудоў, а таксама папаўняюць музычна-педагагічны рэпертуар маладых піяністаў. Згодна з традыцыяй свайго часу, праца Голанда спалучае рысы ўласна тэарэтычнага трактата, падручніка па тэорыі і практыцы музычнага мастацтва і метадычнай распрацоўкі. Шырыня праблематыкі гэтага опуса выклікана, верагодна, яго шматфункцыянальнасцю, неабходнасцю задавальняць запатрабаванні музыкантаў-прафесіяналаў і аматараў, выкладчыкаў і студэнтаў, якім адрасавалася выданне.

«Заўвагі пра віленскую музыку» – невялікая рукапісная праца палемічнага характару, у якой аўтар асвятляе музычнае жыццё Вільні. Ён лічыць, што для ўздыму музычнай культуры горада трэба заснаваць таварыства, якое стала б цэнтрам далучэння гарадской моладзі да музычнай культуры.

Даследаванне мастацкай спадчыны Яна Голанда, багатай на творы самых розных жанраў і форм, яшчэ не завершана. Аднак тыя яе ўзоры, з якімі ўдалося азнаёміцца, сведчаць пра высокі прафесійны ўзровень музыканта і яго глыбокія веды ў галіне гісторыі і тэорыі музыкі. Кампазітар і выкладчык, тэарэтык і музычна-грамадскі дзеяч, Голанд застаўся прыхільнікам заходнееўрапейскага класіцызму, традыцыі якога ён плённа развіваў на мастацкай ніве розных культур. Ён быў адным з тых дзеячаў, якіх можна назваць своеасаблівымі перакладчыкамі ў дыялогу музычных культур еўрапейскага Захаду і Усходу і якія ўнеслі значны ўклад у развіццё музычнага мастацтва Беларусі.

У цэлым сярод замежных музыкантаў, якія жылі і працавалі ў Беларусі, былі вельмі аўтарытэтныя кампазітары і выканаўцы, прадстаўнікі і паслядоўнікі вядучых еўрапейскіх творчых школ, што бралі свой пачатак ад І. С. Баха, Г. Ф. Тэлемана, І. Кірнбергера і іншых буйных кампазітараў. Дзейнасць замежных музыкантаў у Беларусі паспрыяла распаўсюджанню і ўмацаванню тут традыцый еўрапейскага мастацтва, якія атрымалі плённы працяг і творчае развіццё ў айчыннай музычнай культуры.

Жанравая палітра

Сёння, калі выяўлены многія творы кампазітараў-прафесіяналаў і аматараў Беларусі, ёсць магчымасць распачаць іх агульны жанрава-стылявы агляд.

Мяркуючы па захаваных крыніцах, музычныя помнікі Беларусі другой паловы XVIII ст. уключаюць узоры ўсіх тагачасных еўрапейскіх стыляў: барока (культава-абрадавыя творы, школьная

опера), ракако (песні Я. Голанда і М. Каз. Агінскага), перадкласіцысцкага, класіцысцкага стылю (аркестравая музыка М. Радзівіла, Я. Голанда, Я. Сакалоўскага і Дж. Альберціні, першыя мясцовыя оперы), сентыменталізму (сцэнічныя творы Я. Голанда), перадрамантызму (кампазіцыі М. Кл. Агінскага і В. Казлоўскага). Прычым многія творы адзначаны спалучэннем некалькіх стылявых тэндэнцый, напрыклад, барочнай і класіцысцкай (опера Р. Вардоцкага), ракайльнай, класіцысцкай і сентыменталісцкай (оперы Я. Голанда, камерныя творы М. Кл. Агінскага).

Аднак найбольш выразна ў тагачаснай музыцы Беларусі праяўляюцца рысы класіцызму, што адбіваецца як у вобразнай сферы, так і ў сродках музычнай выразнасці. Вельмі паказальна і дакладная адпаведнасць жанравай сістэмы айчыннага музычнага мастацтва нормам агульнаеўрапейскага класіцызму.

Як вядома, жанравы перапом, што адбыўся і ў заходне-, і ва ўсходнееўрапейскай музыцы, быў адным з самых яркіх паказчыкаў кардынальных зрухаў ва ўсёй сістэме музычных каштоўнасцей тагачаснай культуры. Ён адзначаўся пераасэнсаваннем і выхадам на першы план оперна-сімфанічных жанраў, якія сталі выразнікамі новага музычнага мыслення, галоўнымі сферамі ўвасаблення і замацавання класіцысцкага стылю. Ва ўсіх краінах найбольш яркім, па-мастацку перспектыўным феноменам (як па эстэтычнай выніковасці, так і па ступені ўздзеяння на іншыя жанры) была камічная опера. У айчынным музычным мастацтве гэты жанр таксама аказаўся вядучым. Пра гэта сведчаць не толькі дзесяткі заходнееўрапейскіх опер, пастаўленых у прыватнаўласніцкіх тэатрах, але і творы мясцовых аўтараў – ад «Агаткі» і «Чужога багацця» Я. Голанда да опер М. Каз. Агінскага і М. Радзівіла.

У Беларусі, як і ў іншых краінах, у камічнай оперы, з аднаго боку, захоўвалася ўніверсальная еўрапейская мадэль, а з другога – праяўляліся тыя ці іншыя мясцовыя рэаліі. Аднак у айчынным оперным мастацтве, у адрозненне ад мастацтва Расіі і Польшчы, гэтыя рэаліі ўвасобіліся пераважна на сюжэтна-вобразным узроўні і амаль не закранулі ні славесную, ні музычную лексіку. Сапраўды, камічнай оперы не давялося стаць у музычнай культуры Беларусі сферай фарміравання нацыянальнага музычнага мастацтва ў агульнапрынятым сэнсе слова. І ўсё ж уздзеянне гэтага жанру на развіццё мясцовай музычна-прафесійнай культуры было велізарным: менавіта опера абагульніла мясцовыя і замежныя творчыя сілы, паспрыяла стварэнню музычна-прафесійнага асяроддзя і развіццю яго розных сфер. І калі б трагічныя гісторыка-палітычныя абставі-

ны не спынілі развіццё гэтага жанру, ён, магчыма, хутка стаў бы важнай крыніцай далейшага росту акадэмічнага музычнага мастацтва Беларусі.

У шэрагу музычна-сцэнічных жанравых разнавіднасцей камічная опера была найбольш перспектыўнай, але не адзінай з'явай. Раней за яе і адначасова з ёй і на захадзе, і на ўсходзе ад Беларусі плённа развівалася і дасягала мастацкіх вяршынь «сур'ёзная» опера. Найбольш характэрнай для ўсходнееўрапейскага мастацтва стала опера-seria, узоры якой шырока прадстаўлены ў рэпертуары рускіх і польскіх тэатраў. У Беларусі гэты жанр, як відаць, аказаўся незапатрабаваным. Прычына таго тоіцца ў спецыфіцы функцыянавання мясцовых прыватнаўласніцкіх тэатраў, якія не былі, падобна рускім ці польскім, атрыбутамі манаршага двара, сталічнага цэнтра са шматлікімі дыпламатычнымі місіямі, для якіх ладзіліся пышныя оперныя спектаклі. Як ужо адзначалася, прыватнаўласніцкія тэатры Беларусі мелі перш за ўсё рэкрэатыўны напрамак і служылі сродкам забавы для гаспадароў і іх гасцей. І нават тады, калі тэатр набываў характар публічнага (як гэта было ў Гродне), ён, па сутнасці, заставаўся падпарадкаваным магнату і адлюстроўваў у сваім рэпертуары, галоўным чынам, ягоныя густы.

Паказальна, што пэўнае абмежаванне оперных жанраў, якое мела месца ў тагачасным музычным мастацтве Беларусі, як бы кампенсавалася працягам развіцця школьнай оперы. Апошняя аказалася жыццяздольнай нават у канцы стагоддзя (прыгадаем, што пастаноўка «Апалона-заканадаўцы» Р. Вардоцкага адбылася ў 1789 г.), у час, калі школьная опера ўжо страціла актуальнасць для еўрапейскага арэала.

У аглядзе музычных жанраў немагчыма абысці ўвагай і сімфонію – жанр, які стаў у еўрапейскай музычна-прафесійнай культуры XVIII ст. адным з лёсавызначальных. Ён знайшоў плённае ўвасабленне і ў творчасці кампазітараў, якія працавалі ў Беларусі – Я. Голанда, Я. Сакалоўскага, Дж. Альберціні, Э. Ванжуры, А. Дураноўскага, Ю. Дашчынскага. Аднак на сённяшні дзень мы не маем дакладных звестак, якія б указвалі на факт стварэння і выканання іх твораў менавіта ў Беларусі. Хутчэй за ўсё, сімфонія не была жанрам, прыцягальным і характэрным для беларускага перыяду іх творчасці. Адну з прычын гэтага варта шукаць у рэаліях мясцовай арыстакратычнай культуры, з якой былі найбольш цесна звязаны названыя і іншыя творы і ў межах якой функцыянавалі сімфанічныя жанры. Для дадзенай сацыякультурнай сферы, відаць, больш пажаданымі былі заходнееўрапейскія ўзоры сімфанічнай музыкі (іх дамінаванне адлюстроўваюць усе захаваныя рэпертуарныя спісы). Пытанне ж аб заказе сімфоній мясцовым аўтарам, верагодна, не было настолькі актуальным, каб выклікаць да жыцця шмат такіх твораў.

З сімфанічнай музыкі, да якой звярталіся ў сваёй творчасці айчынныя музыканты, варта адзначыць оперную і балетную ўверцюру, якая, падобна рускай уверцюры, у пэўным сэнсе замяшчала ўласна сімфонію. Уверцюры пакінулі Я. Голанд, Э. Ванжура, Р. Вардоцкі, М. Кл. Агінскі, В. Казлоўскі. Пры ўсёй разнапланавасці гэтых твораў іх яднаюць многія жанрава-стылявыя рысы, і перш за ўсё адзінства з агульнаеўрапейскімі музычнымі традыцыямі свайго часу. Гэта праяўляецца і ў трактоўцы ўверцюры як абагульнена-інтраднага твора, і ў канкрэтных структурна-кампазіцыйных прыёмах, ва ўвасабленні прынцыпаў санатнасці ў форме, драматургіі і тэматычнай арганізацыі, нарэшце, у пэўных мелодыка-тэматычных і ладатанальных клішэ. Характэрна, што ўверцюры кампазітараў Беларусі ў найбольшай ступені пераствараюць прынцыпы заходнееўрапейскага музычнага мастацтва і не змяшчаюць тыя народна-жанравыя элементы, якімі адзначаны ўзоры гэтага жанру ў творчасці рускіх кампазітараў.

Іншыя канцэртныя інструментальныя жанры, якія ў той час плённа развіваліся ў заходнееўрапейскім музычным мастацтве (саната, квартэт, канцэрт і г. д.), у творчасці мясцовых кампазітараў, падобна сімфоніям, прадстаўлены асобнымі ўзорамі. Прыблізна такое ж становішча назіраецца і ў галіне «прамежкавых», канцэртна-бытавых жанраў (серэнада, дывертысмент), прыклады якіх таксама абмяжоўваюцца адзінкавымі творамі. Разам з тым, у рэпертуарных спісах шырока прадстаўлены заходнееўрапейскія творы, якія, верагодна, пастаянна выконваліся ў канцэртах. Прычыны гэтага феномена можна патлумачыць зноў жа спецыфікай мастацкіх прыярытэтаў арыстакратычнага асяроддзя, у якім найбольшым попытам карысталіся кампазіцыі замежных аўтараў.

У шэрагу канцэртна-тэатральных жанраў, распаўсюджаных у Беларусі, варта назваць араторыю і кантату. Згадкі пра ўзоры гэтага жанру прысутнічаюць у розных рэпертуарных спісах, аднак у творчасці мясцовых кампазітараў прадстаўлены толькі адзінкавыя кампазіцыі, а іменна панегірычныя кантаты Я. Голанда і М. Радзівіла, якія яскрава ўвасобілі прынцыпы класіцысцкага музычнага стылю.

Бурнае развіццё канцэртна-тэатральных жанраў адыграла вызначальную ролю ў фарміраванні музычнага мастацтва класіцыс-

кай эпохі. Аднак у тую эпоху не страчваюць свайго значэння і жанры бытавой музыкі, якія складаюць асобую, хоць і цесна ўзаемазвязаную з іншымі, жанравую сферу еўрапейскага музычнага мастацтва.

З вакальных жанраў свецкай музыкі ў гэтым плане асабліва істотную ролю адыгрывалі песня і раманс. Лірычныя і назідальныя, сентыментальныя і жартоўныя, простыя і наўмысна-этыкетныя, яны набылі вялікую папулярнасць ва ўсіх еўрапейскіх краінах.

У музычнай рэчаіснасці Беларусі, як і ўсёй Еўропы, жанры камерна-вакальнай музыкі існавалі, натуральна, у адзінай мастацкай прасторы з оперна-сімфанічнымі. У тагачасным мастацка-бытавым асяроддзі вечарына са спевамі працягвалася балетным спектаклем у магнацкай сядзібе, а перад паказам оперы ладзіўся баль з багатай танцавальнай «праграмай». Да таго ж аўтарамі оперна-сімфанічных і камерна-вакальных твораў часта былі адны і тыя ж кампазітары: Я. Голанд і В. Казлоўскі, М. Каз. і М. Кл. Агінскія. Характэрна, дарэчы, што творы двух першых адыгралі сваю ролю ў развіцці адпаведна нямецкай і рускай камерна-вакальнай музыкі. Што ж датычыцца творчасці Агінскіх, дык яна непасрэдна звязана менавіта з культурай Беларусі. Але і іх камерна-вакальныя творы, як і кампазіцыі іншых мясцовых музыкантаў, не сталі, у адрозненне ад твораў рускіх аўтараў, сферай ператварэння народна-песенных матываў, спалучэння акадэмічнага і фальклорнага пачаткаў. Узоры іх песеннай лірыкі ў значнай ступені захавалі сувязі з заходняй вакальнай традыцыяй і засталіся вернымі як музычнай, так і славеснай мове асяроддзя, у якім яны ўзніклі. Гэта таксама выклікана перш за ўсё прычынамі агульнакультурнага характару: у колах тагачаснай арыстакратыі, дзе бытавалі камерна-вакальныя жанры, наўрад ці маглі быць запатрабаваны ўзоры беларускамоўнай песні, заснаванай на фальклорным матэрыяле.

Аднак шматлікія літаратурныя тэксты і музычны матэрыял ананімных лірычных песень і кантаў красамоўна сведчаць аб распаўсюджванні на працягу XVIII ст. беларускамоўнай песеннай творчасці. Апошняя найбольш цесна звязана з той вельмі значнай музычнай сферай, якая ахоплівала шырокую храналагічную, геаграфічную і сацыяльную прастору, а іменна з кантавай культурай. Функцыянуючы ва ўсіх грамадскіх слаях, яна выконвала ролю своеасаблівага пасрэдніка паміж прафесійным і фальклорным пластамі і заставалася адным з галоўных захавальнікаў уласна беларускіх элементаў у музычнай культуры Беларусі.

Сярод жанраў свецкай бытавой музыкі побач з песеннымі распаўсюджваліся і танцавальныя. Найбольшая колькасць звестак захавалася пра паланэз, што быў у Беларусі, як і ў іншых краінах (асабліва ў Польшчы і Расіі), надзвычай папулярным. Гэты танец апынуўся ў цэнтры ўвагі як мясцовых кампазітараў-прафесіяналаў, так і аматараў. Характэрна, што ў іх творчасці выразна праявілася тэндэнцыя паэтызацыі жанру, пераўтварэння яго з танцавальнай бытавой п'есы ў канцэртны твор, лірычную замалёўку, эмацыянальна насычаную карціну. Найбольш выпукла гэта выявілася ў творах М. Радзівіла (паланэз «Паляванне»), М. Кл. Агінскага (шэраг лірычных паланэзаў), Я. Голанда («Ваенны паланэз»), В. Казлоўскага (аркестравыя паланэзы).

Паланэз увайшоў і ў музычную тканіну оперных твораў (арыі ў «Апалоне-заканадаўцы» Р. Вардоцкага і «Чужым багацці» Я. Голанда), што з'яўляецца яшчэ адным сведчаннем вялікай папулярнасці гэтага жанру і яго арганічнага ўвасаблення ў музычным мастацтве Беларусі.

Увогуле жанры свецкай бытавой музыкі, што атрымалі шырокае распаўсюджанне ў айчыннай музычнай культуры, па сутнасці, сталі асновай тагачаснага музычнага жыцця. Непараўнальна менш аксіялагічна значныя, чым канцэртна-тэатральныя, гэтыя жанры ў музычна-культурнай рэчаіснасці Беларусі аказаліся надзвычай істотнымі. Менавіта яны ўтварылі тую творча-прадуктыўную сферу, якая стала захавальніцай многіх уласна беларускіх элементаў у айчынным музычным мастацтве, сферу, што засталася непарушнай і ў больш позні перыяд, калі пасля разбурэння прыватнаўласніцкіх музычных цэнтраў значна ўскладніліся ўмовы развіцця творчасці ў оперна-сімфанічных жанрах. Бытавая ж музыка працягвала развівацца ў дробных асяродках музычнага жыцця (арыстакратычных салонах, шляхецкіх сядзібах, дамах гараджан), якія і сталі ў пачатку XIX ст. асноўнымі цэнтрамі музычнай творчасці.

У адрозненне ад свецкіх жанраў, якія ў цэлым фарміраваліся па агульнаеўрапейскай мадэлі, жанры культавыя мелі ў Беларусі сваю спецыфіку.

У эпоху класіцызму, нягледзячы на інтэнсіўнасць разгортвання секулярызацыйных працэсаў (што пацягнулі за сабой як змену суадносін жанраў на карысць свецкіх, так і трансфармацыю і напаўненне літургічнай музыкі новым зместам), музычна-канфесіянальная галіна па-ранейшаму заставалася ў еўрапейскім мастацтве надзвычай багатай і прадстаўнічай. Нават у апошняй трэці стагоддзя ў літургічных жанрах працавалі першакласныя кампазітары – ад В. А. Моцарта і Ё. Гайдна на еўрапейскім Захадзе да Д. Бартнянскага і М. Беразоўскага на Усходзе. На працягу стагоддзя захоўва-

ецца і ўсталяваны спрадвеку музычна-канфесіянальны падзел, які адлюстроўвае падзел уласна канфесіянальны і ўтварэнне монарэлігійных арэалаў – праваслаўнага на ўсходзе і каталіцкага на захадзе ад Беларусі.

Іх сумежжам, сферай дачынення, спалучэння і змяшэння паранейшаму застаюцца беларускія землі, дзе, нягледзячы на замацаванне ў якасці вядучых канфесій рымскай прыналежнасці (рымска- і грэка-каталіцкай ці каталіцкай і ўніяцкай), захоўваецца, як і раней, своеасаблівы парытэт і назіраецца вялікая разнастайнасць літургічных і, адпаведна, музычна-літургічных патокаў. Гэтаму ў пэўнай меры спрыяе арыентацыя на праваслаўную абрадавасць і працяг яе традыцый Уніяцкай царквой, а таксама суіснаванне хрысціянскіх і нехрысціянскіх плыняў. У музычнай культуры Беларусі другой паловы стагоддзя каталіцкія месы, рэспансорыі, афёрторыі, як і раней, існуюць побач з праваслаўнымі і ўніяцкімі стыхірамі, трапарамі і акафістамі, а пратэстанцкія харалы – з хасідскімі напевамі і мусульманскімі псалмодыямі. Акрамя таго, кампазіцыі, што ўвасабляюць агульнакананічныя традыцыі, суіснуюць з паралітургічнымі творамі, якія нясуць у сабе многія лакальныя элементы.

Такім чынам, жанрава-стылявы профіль музычнага мастацтва Беларусі ў асноўным фарміраваўся ў адпаведнасці з агульнаеўрапейскімі тэндэнцыямі. Гэта выявілася ў трансфармацыі вобразназместоўнага боку музыкі, яе паступовым адыходам ад сакральнай сферы, у вылучэнні і замацаванні ў другой палове стагоддзя класіцысцкага стылю і тэатральна-канцэртных жанраў у якасці вядучых.

Музычна-культурныя сувязі

У эпоху класіцызму, як і раней, музычная культура Беларусі існавала ў цеснай сувязі з культурамі іншых краін. Зразумела, што найбольш шчыльнымі і трывалымі былі ўзаемаадносіны паміж культурамі тых краін, якія існавалі ў адзінай гісторыка-культурнай прасторы, а іменна Літвы, Польшчы, Украіны (пераважна заходняй яе часткі) і, у апошняй трэці XVIII ст., Расіі. Гэтыя сувязі мелі, як правіла, шматканальны характар. Найбольш відавочна іх праяўленне ў сферы дзейнасці музыкантаў, якія прыязджалі ў Беларусь з суседніх рэгіёнаў ці, наадварот, накіроўваліся з беларускіх цэнтраў у іншыя асяродкі. Існавалі і ўзаемаадносіны іншага характару, якія выявіліся ў адзінстве музычных густаў і арыенціраў грамадства (асабліва элітнай яго часткі), падабенстве рэпертуару музычных тэатраў і аркестраў, фарміраванні агульнай сістэмы музычнай

адукацыі і выхавання, якая ахоплівала Беларусь і Літву, Польшчу і Заходнюю Украіну, нарэшце, у функцыянаванні падобных і нават агульных узораў бытавой музыкі, якія атрымалі не толькі інтэрсацыяльнае, але і інтэрнацыянальнае распаўсюджанне, і г. д.

Акрэсленыя, як і многія іншыя праявы рознага роду ўзаемаадносін, былі, безумоўна, увасабленнем надзвычай шырокіх інтэгратыўных гісторыка-культурных працэсаў, якія рэалізоўваліся на працягу XVI – XVIII стст., калі музычная культура Беларусі развівалася ў агульным для некалькіх краін дзяржаўна-палітычным і мастацка-культурным арэале. Пэўны час (асабліва ў канцы XVI – XVII ст.) важнейшым для Беларусі цэнтрам заставалася Вільня – сталіца Вялікага княства Літоўскага, дзе месціліся велікакняжацкі двор і езуіцкая акадэмія – моцныя асяродкі прыцягнення высокапрафесійных музыкантаў з розных куткоў Беларусі і Літвы, а таксама з заходнееўрапейскіх краін. Аднак у XVIII ст., па меры развіцця шматлікіх прыватнаўласніцкіх «музычных сядзіб», роля віленскага цэнтра прыметна змяншаецца, і менавіта беларускія гарады, мястэчкі і маёнткі[1] аказваюцца найбольш значнымі ачагамі развіцця музычнай культуры Вялікага княства Літоўскага[2].

Цеснымі былі кантакты і з варшаўскім музычным цэнтрам: тут атрымалі адукацыю выхадцы з Беларусі – В. Казлоўскі, Т. Касцюшка; адтуль прыязджалі ў Беларусь замежныя майстры – Дж. Альберціні, Я. Голанд; туды накіроўваліся і музыканты з Беларусі, у прыватнасці, з трупы А. Тызенгаўза. Там пастаянна бывалі прадстаўнікі беларускай арыстакратыі, якія ўдзельнічалі ў пасяджэннях дзяржаўных органаў і іншых афіцыйных акцыях. Магчыма, менавіта іх добрае знаёмства з музычным жыццём сталіцы Рэчы Паспалітай абумовіла перанясенне на беларускія прыватнаўласніцкія сцэны значнай часткі рэпертуару варшаўскіх тэатраў.

Аднак запазычанні такога роду не насілі ўсёахопнага характару (доказ чаму – непрызнанне ў Беларусі першых польскіх опер).

---

[1] Разам з тым назіраецца і актывізацыя дзейнасці іншых прыватнаўласніцкіх цэнтраў, якія існавалі па-за межамі Беларусі (у Польшчы, Літве, Украіне), дзе мелі свае рэзідэнцыі беларускія магнаты. Аднак гэтыя ачагі (у Седльцэ, Роўна, Ганараціна і іншых мясцовасцях), як правіла, выконвалі ролю «філіялаў» асноўных, буйных асяродкаў (размешчаных у Беларусі) і значна саступалі апошнім па сваіх маштабах і значнасці.

[2] Роля Вільні ў музычным жыцці рэгіёну зноў якасна ўзрастае ў пачатку XIX ст., калі гэты горад, дзякуючы дзейнасці тамтэйшага ўніверсітэта і музычнай друкарні Завадскіх, аказваецца важным цэнтрам музычнага жыцця. Невыпадкова з Вільняй звязаны апошні перыяд жыцця і творчасці Я. Голанда, а таксама многія эпізоды музычнай дзейнасці М. Кл. Агінскага.

Акрамя таго, ажыццяўляўся і зваротны рух – у напрамку асваення культурамі Польшчы і Літвы мастацкіх здабыткаў Беларусі. Гэта перш за ўсё датычыць творчасці айчынных кампазітараў – М. Кл. Агінскага, А. Т. Касцюшкі, В. Казлоўскага, – якая аказала значны ўплыў на развіццё суседніх культур.

Паміж музычнымі культурамі Беларусі, Літвы і Украіны існавалі ў той час і больш глыбокія сувязі, абумоўленыя падобнасцю лёсаў названых культур, якія працяглы час развіваліся ў межах буйных дзяржаўных утварэнняў і на скрыжаванні розных этнарэлігійных патокаў. У гэтых умовах ускладняўся працэс станаўлення нацыянальных кампазітарскіх школ у названых краінах. Разам з тым у музычнай культуры Беларусі, якая *фарміравалася ў сферы асабліва выразнай сацыяльнай дыферэнцыяцыі і на «двайным» рэлігійным сумежжы, у найбольшай меры праявіўся эфект сацыякультурнага (у тым ліку канфесіянальнага) расслаення і дыялагічнасці.*

Некалькі іншыя праявы і дынаміку мелі ўзаемаадносіны музычных культур Беларусі і Расіі. Спрадвеку паяднаныя адзінствам праваслаўнай традыцыі, многімі этнавызначальнымі рысамі, гэтыя культуры на працягу XIII – XVIII стст. развіваліся ў розных сацыяльна-палітычных утварэннях. Апошнія аддзяляліся адно ад аднаго не толькі дзяржаўнымі, але і канфесіянальнымі межамі, якія ўзмацніліся ў XVII ст. у сувязі з распаўсюджаннем у Беларусі заходнехрысціянскіх канфесій. Аднак працэс узаемадзеяння музычных культур дзвюх краін ніколі не перапыняўся і рэалізоўваўся ў розных сферах, перш за ўсё – у творчай: вядома, што многія музыканты Беларусі актыўна і плённа працавалі ў XVI – XVII стст. на ніве культуры Расіі, што ў той час у Беларусі працягвала сваё існаванне і адзіная для яе і Расіі ўсходнехрысціянская музычная плынь, што культуры гэтых краін яднала шырокае поле свецкай бытавой музыкі.

У апошняй жа трэці XVIII ст., пасля далучэння ўсходніх зямель Беларусі да Расіі, міжкультурныя кантакты, натуральна, атрымліваюць новыя імпульсы. У рэлігійнай сферы айчыннай музычнай культуры гэта ўвасаблялася ў пераарыентацыі на праваслаўную музычную абрадавасць і адпаведную сістэму музычнай адукацыі і выхавання. У галіне свецкай – ва ўсё больш інтэнсіўных кантактах з расійскімі музычнымі цэнтрамі, і асабліва з Санкт-Пецярбургам, у распаўсюджанні некаторых характэрных для Расіі музычных з'яў (у прыватнасці рагавога аркестра). Актывізуецца ў той час і сустрэчны рух: музычная культура Расіі пачынае культываваць некаторыя характэрныя для Беларусі з'явы (напрыклад музычныя бурсы). Але галоўнае – яна, як ужо адзначалася, арганічна

ўспрымае прапанаваныя кампазітарамі Беларусі (у першую чаргу В. Казлоўскім і Э. Ванжурам) творчыя ідэі, якія садзейнічаюць узбагачэнню рускага мастацтва.

У сацыяльна-гістарычных умовах XVIII ст. узаемадзеянне суседніх музычных культур было настолькі цесным, а іх мастацкая прастора настолькі непадзельнай (хоць і не адзінай і не аднароднай), што шмат якія з'явы аказваліся прыналежнымі адразу некальком народам. Так стала з кампазіцыямі М. Радзівіла і Я. Голанда, М. Каз. Агінскага і Я. Сакалоўскага, што ўвайшлі ў агульную культурна-гістарычную спадчыну Беларусі, Польшчы і Літвы. У гэтым жа коле – творы М. Кл. Агінскага, Э. Ванжуры і В. Казлоўскага, якія маюць непасрэднае дачыненне і да культуры Расіі. Аналагічныя прыклады бачым і сярод ананімных музычных помнікаў: ад літургічных кампазіцый да кантаў, ад лірычных, застольных, панегірычных, масава-патрыятычных песень да танцавальнай музыкі.

Цесныя ўзаемаадносіны паміж «побачпакладзенымі» музычнымі культурамі можна патлумачыць не толькі іх пэўным гістарычным адзінствам, але і больш глабальнымі працэсамі і з'явамі. У рэлігійнай галіне – кананічнасцю, агульнасцю форм музычна-літургічнай практыкі пэўных канфесій, якія дзейнічалі ў розных этнакультурных арэалах. У сферы свецкай – усё больш моцным імкненнем да ўніверсалізацыі агульнаеўрапейскай музычнай прасторы часоў Асветніцтва.

Варта звярнуцца і да пытання аб *сувязях айчыннай музычнай культуры з больш далёкімі музычна-культурнымі арэаламі* – ад Чэхіі і Германіі да Францыі і Італіі[1].

Гэтыя кантакты, якія узмацніліся ў другой палове стагоддзя, праяўляліся ў розных сферах, мелі розныя формы і шматлікія «каналы» рэалізацыі – ад персаніфікаваных сувязей (прыезд у Беларусь заходніх майстроў, вучоба за мяжой мясцовых музыкантаў, наведванне магнатамі еўрапейскіх музычных сталіц і знаёмства з тамтэйшымі меламанамі і музыкантамі) да шырокай агульнакультурнай інтэграцыі, якая яскрава і шматгранна праявілася ў мастацка-эстэтычнай і жанрава-стылявой сферах.

Асабліва актыўнымі былі кантакты музычнай культуры Беларусі і Італіі, якія мелі шматвяковыя традыцыі: менавіта з Італіі на працягу стагоддзяў рухалася магутная плынь канфесіянальных і

[1] Больш падрабязна гл. пра гэта: *Дадзіёмава В.* Нарысы гісторыі музычнай культуры Беларусі...

свецкіх з'яў[1]. У другой палове XVIII ст. з Італіі ў Беларусь накіроўваюцца многія кампазітары і выканаўцы: К. Абатэ і Дж. Альберціні, А. Давіа дэ Бернуццы і А. Данэзі, Ф. Марыні і К. Банафіні, Дж. Кампанучы і К. Чыпрыяні. Тут гучаць оперныя і сімфанічныя творы італьянскіх майстроў – Д. Чымарозы, Н. Пічыні, Дж. Сарці, Л. Бакерыні, Д. Камбіні, Г. Пуньяні і інш., а Дж. Паізіела спецыяльна стварае для пастаноўкі ў Беларусі оперу «Уяўная каханка». Вядома таксама, што музыканты Беларусі (у прыватнасці Мацевуш з Карэлічаў, Я. Цэнцыловіч, Т. Каваль, капэлісты А. Тызенгаўза) вучыліся ў Італіі. У гэтай краіне жыў і працаваў М. Кл. Агінскі, чые творы набылі вялікую папулярнасць і неаднаразова выдаваліся і перавыдаваліся ў Італіі. І нарэшце, нельга не заўважыць той уплыў, які аказала італьянскае мастацтва на творчасць мясцовых кампазітараў.

Досыць актыўнымі былі сувязі айчыннай музычнай культуры з чэшскай, аўстра-нямецкай і французскай. У Беларусі выступалі і выкладалі музыку такія вядомыя чэшскія кампазітары, як Я. Дусік і В. Жыўны. Тут плённа працуе Э. Ванжура, які захапляецца славянскім фальклорам і выкарыстоўвае яго ў сімфанічных творах, што спалучаюць заходнееўрапейскія і славянскія традыцыі.

Сувязі з аўстра-нямецкай культурай, якія былі асабліва моцнымі ў гады праўлення саксонскіх курфюрстаў і пашырэння мастацкіх густаў дрэздэнскага двара, не перапыняюцца і ў больш позні перыяд. У Беларусь прыязджаюць нямецкія музыканты, а прадстаўнікі беларускай арыстакратыі наведваюць Вену, Дрэздэн, Берлін. Яны імкнуцца да кантактаў з венскімі класікамі (асабліва гэта характэрна для М. Каз. і М. Кл. Агінскіх), падтрымліваюць асабістыя і творчыя сувязі з Ё. Гайднам і накіроўваюць да яго на стажыроўку сваіх музыкантаў. У канцэртных залах і тэатрах магнатаў пастаянна гучаць творы не толькі Ё. Гайдна, але і К. В. Глюка, а таксама многіх прадстаўнікоў Мангеймскай школы. У Беларусі добра ведаюць дасягненні нямецкай музычна-эстэтычнай і тэарэтычнай думкі (пра што сведчыць праца А. Варанца), а гамбургскі кампазітар Я. Голанд, калега Ф. Э. Баха, стварае ў Нясвіжы оперу, насычаную мясцовымі рэаліямі.

Вядома, наколькі моцным было ўздзеянне на духоўнае жыццё Беларусі ідэй французскіх энцыклапедыстаў, як захаплялася беларуская арыстакратыя французскай літаратурай і музыкай: Францішка Уршуля Радзівіл ажыццявіла першыя ў Рэчы Паспалітай пераклады мальераўскіх твораў, М. Каз. Агінскі падтрымліваў кантакты з Д. Дзідро і нават напісаў артыкул пра арфу ў яго Энцыклапедыю, А. Тызенгаўз сябраваў і перапісваўся з Ж.-Ж. Русо. У Беларусі атрымала шырокае распаўсюджанне французская камічная опера (творы Б. Блёза, А. Грэтры, Э. Дуні і інш.), тут была добра вядома і французская вакальная лірыка. У магнацкія тэатры запрашаліся французскія музыканты (А. дэ Салмаран, Э. Саж і інш.) і балетмайстры (Ф. Г. Ле Ду, Л. М. Дзюпрэ), якія на працягу многіх гадоў перадавалі сваё майстэрства мясцовым музыкантам і артыстам.

На першы погляд магло б здацца, што працэс узаемасувязей айчыннай і заходнееўрапейскіх музычных культур быў аднанакіраваным і праяўляўся ў татальным перайманні заходніх мастацкіх узораў і музычна-культурнага вопыту. Аднак пры больш дэталёвым разглядзе аказваецца, што на самай справе адносіны культуры Беларусі (як і Расіі, Літвы, Польшчы, Украіны) з заходнееўрапейскім музычным светам былі значна больш складанымі і дыялектычнымі. Яшчэ раз падкрэслім, што асаблівую актыўнасць яны набылі ў другой палове XVIII ст. – у час выспявання і росту асветніцкіх ідэй і норм класіцысцкага стылю, якому ўласціва імкненне да ўніверсальнасці, да распаўсюджання ў шырокім культурным арэале. Аднак для рэалізацыі гэтай тэндэнцыі была неабходна важнейшая перадумова – падрыхтаванасць, гатоўнасць культуры-«рэцыпіента» да арганічнага засваення прапанаваных мастацкіх узораў, што само па сабе прадугледжвае двухбаковы, сустрэчны і творчы характар дадзенага працэсу.

Немагчыма забыць і пра тое, што развіццё музычнай культуры Беларусі здаўна ажыццяўлялася ў агульнаеўрапейскім рэчышчы, асабліва ў сферах, звязаных з сакральным і свецкім прыдворным асяроддзем. Ужо ў XVI ст., як адзначалася вышэй, Беларусь была апошнім на ўсходзе арэалам заходнееўрапейскай культуры. Таму XVIII ст. не адкрыла Захад для Беларусі (як адкрыла яго для Расіі), і не ў гэтым, а ў папярэдніх стагоддзях музычна-прафесійнае мастацтва Беларусі было ўключана ў агульнаеўрапейскае рэчышча. І ўсё ж відавочна, што менавіта эпоха класіцызму стала для музычнай культуры Беларусі (як і Расіі, Польшчы, Літвы, Украіны) часам актыўнага і творчага асваення заходнееўрапейскіх мастацкіх традыцый. Менавіта ў гэты перыяд склаліся найбольш спрыяльныя ўмовы для міжкультурных узаемаадносін, якія аказаліся разнавектарнымі і творча прадуктыўнымі, пажаданымі і неабходнымі як для айчыннай, так і для замежных культур.

[1] Дастаткова прыгадаць музіцыруючы двор каралевы Боны Сфорцы, пастаноўкі ў Вільні першых італьянскіх опер, запрашэнне ў Беларусь буйных італьянскіх музыкантаў – ад Марка Скакі да Дыямеда Като.

Відавочна таксама, што працэс адбору і асваення заходнееўрапейскіх мастацкіх узораў не насіў у музычнай культуры Беларусі (як і іншых усходнееўрапейскіх краін) механічнага характару. Пра гэта сведчаць і мэтанакіраванасць, з якой ажыццяўляўся дадзены працэс, і яго арыентацыя на з'явы, найбольш перспектыўныя і адпаведныя запатрабаванням мясцовага культурнага асяроддзя (у прыватнасці на камічную оперу). Важным паказчыкам творчага характару асваення заходнееўрапейскіх мастацкіх прынцыпаў стала стварэнне мясцовых узораў (кампазіцыі М. Каз. і М. Кл. Агінскіх, М. Радзівіла, В. Казлоўскага) у традыцыях еўрапейскага мастацтва. Нарэшце, вельмі істотна, што міжкультурныя кантакты ў шэрагу выпадкаў мелі двухбаковы характар. Пра гэта сведчыць распаўсюджанне твораў кампазітараў Беларусі на Захадзе (што пацвярджаюць опусы М. Кл. Агінскага і Т. Касцюшкі), а таксама ўвасабленне ў творчасці замежных майстроў (Э. Ванжуры, Я. Голанда) некаторых беларускіх рэалій.

Між тым заходні вектар не быў адзіным у міжсістэмных кантактах музычнай культуры Беларусі. Існавалі і некаторыя з'явы, якія засведчылі рознанакіраванасць міжкультурных сувязей, ахапіўшых на Усходзе не толькі Расію, але і вельмі далёкія, арыентальныя культуры. У сакральнай сферы – гэта мусульманская і іудзейская традыцыі, якія шмат стагоддзяў захоўваліся ў Беларусі. У сферы свецкай – турэцкія «матывы», што ўвасобіліся ў шырокім спектры гісторыка-культурных феноменаў, звязаных з эстэтыкай сарматызму (у тым ліку ў янычарскіх аркестрах), і ў канкрэтных творчых вопытах (у прыватнасці, у оперы М. Кл. Агінскага). Паказальна, што сакральныя традыцыі, якія былі здабыткам пэўнага канфесіянальнага кола, аказваліся выразнікамі іманентнай сутнасці апошняга, свецкія ж, «трансплантаваныя» ў больш адкрытае сацыяльнае асяроддзе, заставаліся для яго культуры дэкаратыўна-арнаментальнымі з'явамі.

Напрамкі і механізмы знешніх сувязей, уласцівыя музычнай культуры Беларусі, былі шмат у чым агульнымі для ўсяго ўсходнееўрапейскага музычнага арэала і адлюстроўвалі характэрныя для яго працэсы. Сярод іх – вядомая ў гісторыі рускай, польскай, украінскай, літоўскай музычных культур актывізацыя міжкультурных кантактаў у другой палове стагоддзя; паскоранае, інтэнсіўнае і творчае асваенне важнейшых норм заходнееўрапейскага музычнага мастацтва і разам з тым некаторы традыцыяналізм і насцярожанасць у адносінах да «авангардных» з'яў; спалучэнне замежных і мясцовых творчых сіл і ўсё больш істотная роля апошніх. Назіраецца і тыповая для ўсходнееўрапейскага арэала разнавектарнасць культурных кантактаў, пры якой захоўваецца эталоннасць заходніх мастацкіх нарматываў, але дапускаюцца і нават ухваляюцца шматлікія арыентальныя «ўкрапванні», што трапляюць як непасрэдна з усходу, так і праз заходнееўрапейскае пасрэдніцтва («другасны арыенталізм»). Можна таксама адзначыць пэўную накіраванасць, характэрную для працэсу персаніфікаваных знешніх сувязей музычных культур Беларусі, Польшчы і Украіны: вядома, у прыватнасці, што замежныя музыканты прыязджалі сюды, як правіла, з заходніх краін, а мясцовыя накіроўваліся на ўсход – у Расію.

Але найбольш адметнай рысай, характэрнай для розных славянскіх і, шырэй, усходнееўрапейскіх музычных культур, была надзвычайная творчая актыўнасць і прадуктыўнасць іх дыялогу з заходнееўрапейскім музычным светам, мастацкія ідэалы якога (ад эстэтычных нарматываў да канкрэтных жанрава-стылявых з'яў) не толькі хутка асвойваліся, але і трансфармаваліся, пераплаўляліся, адаптаваліся, спалучаліся з мясцовымі, узбагачаліся свежымі ідэямі і ператвараліся ў крыніцы фарміравання ўласнай мастацкай прасторы.

І ўсё ж глыбіня пагружэння ў заходнееўрапейскі музычны свет, пабудова ўзаемаадносін з ім і пошук сваіх, уласных творчых шляхоў былі ў розных краінах рознымі. Калі, напрыклад, у культуры Расіі гэты працэс быў адзначаны яўнай дыхатаміяй прыцяжэння-адштурхвання, імкненнем стварыць узоры з выразным нацыянальным адбіткам, дык для культуры Беларусі гэта не было характэрна. У акадэмічнай яе галіне заходнееўрапейскі мастацкі канон аказаўся мацнейшым за лакальныя элементы, а ступень асваення і асэнсавання апошніх не была настолькі высокай, каб спарадзіць нацыянальна-адметныя з'явы.

Разглядаючы разнавектарныя сувязі музычнай культуры Беларусі, можна заўважыць, што яна існавала ў цесным узаемадзеянні не толькі з асобнымі іншакультурнымі ўтварэннямі, але і з *агульнаеўрапейскай музычнай культурай у цэлым.* Гэта паскораная ў сваім гістарычным разгортванні інтэграцыйная тэндэнцыя праявілася ў пашырэнні ўніверсальных для еўрапейскага музычнага свету мастацка-эстэтычных ідэалаў, у кардынальных зменах адносін да музыкі, якая стала адным з самых прыцягальных мастацкіх феноменаў, у якаснай трансфармацыі музычных паводзін чалавека, акцэнтуацыі ў ім «чыстага слухача», што, дарэчы, садзейнічала актуалізацыі новых тэатральна-канцэртных відаў музычнага жыцця, у якіх музыка з'яўлялася не толькі асноўным сродкам мастацкага

ўвасаблення, галоўным драматургічным пачаткам, але і самамэтай, самакаштоўнасцю і аб'ектам эстэтычнай асалоды.

«Падключанасць» айчыннай музычнай культуры да агульнаеўрапейскага музычна-гістарычнага працэсу выявілася і ў інтэнсіўнасці і *паскоранасці* развіцця гэтай культуры, у амаль сінхронным (у адносінах да іншых еўрапейскіх культур) ажыццяўленні ў ёй *секулярызацыі*, якая праявілася ў трансфармацыі многіх відаў музычнай жыццядзейнасці грамадства і павелічэнні ролі свецкіх форм музычнай практыкі, жанраў свецкага музычнага мастацтва, і *прафесіяналізацыі*, якая ўвасобілася ў важнейшых галінах музычнага мастацтва і паўсюдна закранула аматарскую сферу.

Акрэсленыя з'явы ў іх сукупнасці гавораць аб тым, што ў XVIII ст. музычная культура Беларусі, рухаючыся па еўрапейскім шляху, развівалася як *культура еўрапейскага тыпу.*

Разам з тым, айчынная музычная культура, як поліглатычная культура еўрапейскага сумежжа, мела і свае адметныя рысы, якія дазволілі ёй выканаць жыватворную місію донара і перакладчыка ў агульнаеўрапейскім музычна-гістарычным працэсе.

Некаторыя высновы

Характарызуючы айчынную музычную культуру эпохі класіцызму, можна вылучыць некалькі асноватворных якасных паказчыкаў, што вызначалі яе аблічча.

Сярод іх – *змяшанасць*, якая, па нашых назіраннях, праяўлялася і на папярэдніх этапах станаўлення гэтай культуры.

Безумоўна, змяшанасць у пэўнай меры ўласціва ўсім музычным культурам, якія непазбежна ўтрымліваюць разнародныя з'явы, і наадварот, ніякая музычная культура не можа быць цалкам аднароднай. Аднак менавіта ў культуры Беларусі, якая фарміравалася на рэлігійным памежжы, дзе канфесіянальныя патокі не толькі перакрыжоўваліся, але і ўзаемапранікалі, дзе поліглатызм лінгвістычны быў адной з праяў поліглатызму этнакультурнага, спалучэнне, змешванне, перакрыжаванне разнародных (у тым ліку і палярна супрацьлеглых) з'яў стала амаль нарматыўнай прыметай культуры ў цэлым, мастацкай культуры ў асаблівасці і культуры музычнай у прыватнасці. У ёй добра «чуваць» рознагалоссе музычна-канфесіянальных традыцый, якія, пры ўсёй сваёй самадастатковасці, унікальнасці і імкненні да недатыкальнасці, усё ж змешваліся ў вычварных спалучэннях. У гэтым гучанні – і «разнатэмбравасць» этнарэгіянальных плыняў (як мясцовых, так і заходне- і ўсходнееўрапейскіх, агульнаславянскіх і нават арыентальных). У ім – і спалучэнне наватарскіх і традыцыйных мастацкіх феноменаў, і кантрапункт стыляў, у якім барочныя «тэмы» змешваюцца з класіцысцкімі, а яны, у сваю чаргу, накладаюцца на ракайльныя, сентыменталісцкія і перадрамантычныя (напрыклад, у творах Р. Вардоцкага, Я. Голанда і М. Кл. Агінскага). Такім чынам, якасць змяшанасці ў музычнай культуры Беларусі XVIII ст. набывае асаблівае напружанне і кантрастнасць.

Сярод «прасторава-геаграфічных» характарыстык музычнай культуры Беларусі вылучаецца таксама *поліцэнтрычнасць.*

Паводле ўнутрырэгіянальнага размяшчэння музычных цэнтраў, у Еўропе к XVIII ст. склаліся, па нашым меркаванні, два асноўныя тыпы музычных культур. Першы з іх – монацэнтрычны – утварыўся ў краінах з моцнай дзяржаўнай уладай (перш за ўсё ў Францыі і Расіі), дзе існаваў найбольш магутны сацыякультурны асяродак – сталічны двор караля-сонца, самадзяржаўнага манарха, якому спадарожнічалі некалькі іншых, арыентаваных на яго, але параўнальна менш значных. У краінах жа, якія складаліся з адносна незалежных «мінікаралеўстваў» – герцагстваў, княстваў (Італія, Германія), магнацкіх уладанняў (Вялікае княства Літоўскае і Рэч Паспалітая), – утварылася сістэма поліцэнтрычнага тыпу з мноствам адносна раўназначных і часта канкурыруючых паміж сабой асяродкаў музычна-культурнага жыцця. Відавочна, што на тэрыторыі Беларусі (як і ўсёй тагачаснай Рэчы Паспалітай), падзеленай паміж магнацкімі групоўкамі і разбітай на зоны іх уплыву, на буйныя і дробныя магнацкія ўладанні са сваімі «сталіцамі», музычнакультурная сістэма складалася паводле поліцэнтрычнай мадэлі. Тут існавалі шматлікія асяродкі музычнага жыцця, якія аспрэчвалі паміж сабой права быць найбольш значнымі ў краі. Безумоўна, яны не былі цалкам ізаляваны адзін ад аднаго і ад каралеўскага двара: густы апошняга ўплывалі і на фарміраванне рэпертуару тэатраў і капэл, і на адбор выканаўцаў. Аднак у цэлым гэтыя цэнтры былі дастаткова самастойнымі, а некаторыя з іх перасягалі каралеўскі па сваіх маштабах і мастацкім узроўні.

У апошняй трэці стагоддзя адбываецца частковая (ва ўсходнім рэгіёне), а ў канцы стагоддзя – поўная пераарыентацыя музычнакультурнай сістэмы Беларусі з поліцэнтрычнага тыпу на монацэнтрычны, з адзіным моцным цэнтрам у Пецярбургу. Гэта выклікала не толькі кардынальную трансфармацыю ўнутрырэгіянальнага музычна-культурнага падзелу, але і змену вектара музычна-прафесійных патокаў, якія накіраваліся ў новы магутны асяродак.

Змяшанасць і поліцэнтрычнасць адлюстроўваюць, умоўна кажучы, *сінхронна-прасторавы* зрэз музычнай культуры, «схопліваючы» кожны момант яе існавання. Наступныя характарыстыкі ты-

чацца *дынамічна-працэсуальнага* боку гэтай культуры: *напружанасць*, *інтэнсіўнасць і прадуктыўнасць развіцця*, уласцівыя таксама культурам Расіі, Польшчы, Украіны і іншых краін. На працягу невялікага адрэзку часу значна ўзбагацілася і якасна змянілася аблічча музычнага жыцця, творчасці і выканальніцтва, музычнай адукацыі і выхавання; сфарміраваўся багаты і разнастайны «музычны фонд», які да сённяшняга дня выклікае вялікую пазнавальную і мастацкую цікавасць; узрасла роля музыкі і пашырыліся яе функцыі ў жыцці грамадства; адбылася карэнная пераацэнка мастацкіх каштоўнасцей, у выніку чаго сфера музычнага мастацтва стала адной з самых яркіх і прадуктыўных. Менавіта з гэтым відам творчасці звязаны лепшыя дасягненні тагачаснай айчыннай мастацкай культуры. Нарэшце, склаўся новы тып музычнага дзеяча – асветніка і мецэната, дасведчанага знаўцы і аматара музыкі.

Разам з тым, айчыннай музычнай культуры (як і культурам Літвы і Польшчы) уласціва выразная *нераўнамернасць* разгортвання музычна-гістарычнага працэсу, які характарызаваўся некалькімі раптоўнымі зменамі тэмпаў і напрамкаў развіцця. Першы такі зрух адбыўся ў сярэдзіне стагоддзя, калі, спачатку павольна і паступова, а потым усё больш хутка і бурна, разгарнуўся працэс росту і якасных пераўтварэнняў культуры, асваення ключавых відаў канцэртна-тэатральнага мастацтва, адпаведных жанраў і новых стылявых нарматываў. У канцы ж стагоддзя бачым яшчэ адзін моцны штуршок, у выніку якога музычная культура Беларусі пачынае існаваць у новай, адзінай з Расіяй музычна-культурнай супольнасці. Гэты зрух суправаджаўся істотнымі зменамі ва ўсіх важнейшых музычна-культурных галінах – у музычным жыцці (знікненне пампезных дварцовых музычных падзей і пастановак прыватнаўласніцкіх тэатраў), выканальніцтве (роспуск буйных прыватнаўласніцкіх аркестраў і капэл, стварэнне сядзібных ансамбляў), музычнай адукацыі (закрыццё музычна-тэатральных школ і музычных бурсаў і замена іх адукацыйна-выхаваўчымі ўстановамі новага тыпу).

Для музычнай культуры Беларусі эпохі класіцызму (як і многіх іншых культур) характэрна імклівасць працэсаў *секулярызацыі і прафесіяналізацыі.* Першы з іх выявіўся ў пашырэнні і ўмацаванні на працягу стагоддзя свецкіх форм музычнага жыцця, музычнай практыкі і адпаведных музычных жанраў, у стварэнні свецкіх музычна-культурных асяродкаў, нарэшце, у зменах у музычнай думцы і, шырэй, музычным менталітэце грамадства. Другі напрамак знайшоў сваё ўвасабленне ў бурным і плённым развіцці высокапрафесійных форм музычнага мастацтва, у прытоку ў Беларусь

значных прафесійных сіл і ў прафесіяналізацыі пэўных форм музычнага аматарства.

Здавалася б, адзначаныя працэсы павінны былі садзейнічаць росту і кансалідацыі мясцовага музычна-прафесійнага асяроддзя. Але ў рэальнасці гэты працэс і, тым больш, працэс *фарміравання нацыянальнай кампазітарскай школы ў Беларусі ў другой палове XVIII ст. разгарнуцца не мог.* І ў гэтым відаць праяўленне яшчэ адной прынцыповай рысы, якая заслугоўвае спецыяльнай увагі.

Як вядома, у той час у розных еўрапейскіх культурах адбывалася інтэнсіўнае і плённае развіццё нацыянальных кампазітарскіх школ. Найбольш актыўнымі ў гэтым руху былі музычныя культуры заходнееўрапейскіх краін, у прыватнасці Італіі, Францыі, Аўстрыі і Германіі. Разам з тым, хутка рухаліся ў гэтым кірунку і ўсходнееўрапейскія, славянскія творчыя школы, асабліва руская, у якой імкненне да нацыянальнай самаідэнтыфікацыі становіцца, па сутнасці, усёахопным.

У цэлым жа адзначаны працэс меў розныя формы праяўлення, розную ступень інтэнсіўнасці і праходзіў розныя стадыі свайго станаўлення ў заходне- і ўсходнееўрапейскім культурных арэалах. Часткова гэта тлумачыцца той акалічнасцю, што ў музычным мастацтве заходнееўрапейскіх краін к XVIII ст. ужо вылучыліся і склаліся моцныя творчыя школы. Характэрныя для іх прыметы яшчэ ў XV – XVII стст. «маркіраваліся» шэрагам жанравых і музычна-стылявых рыс, якія спачатку ўзнікалі і замацоўваліся ў пэўным мастацкім рэгіёне, а пасля распаўсюджваліся і на свой лад ператвараліся ў іншых[1]. Так стала, напрыклад, з нідэрландскім поліфанічным, італьянскім оперным, нямецкім кантатна-аратарыяльным стылем.

Варта згадаць таксама, што многія з рэнесансных стылявых з'яў распаўсюдзіліся і ва ўсходнееўрапейскім культурным арэале (у тым ліку і ў Беларусі), але амаль не пранікалі ў культуру рускую, якая развівалася на той час па сваім асобым шляху. У эпоху ж барока, калі культуры большасці ўсходнееўрапейскіх краін, развіваючы заходнееўрапейскія традыцыі, умацоўвалі і традыцыі ўласныя, да іх ужо ў поўнай меры была далучана і Расія. Аднак для саміх прадстаўнікоў пэўных музычных асяродкаў пытанне аб стварэнні менавіта нацыянальнага мастацкага стэрэатыпу на той час яшчэ не было востраактуальным.

---

[1] Фарміраванне нацыянальных школ у заходнееўрапейскіх музычных культурах ажыццяўлялася і ў папярэднія стагоддзі (гл. пра гэта: *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года. – Т. 1. – М., 1983. – С. 109).

У эпоху ж класіцызму, калі гэтае пытанне паўстала і пачало актыўна вырашацца, ранейшыя крытэрыі рэгіянальна-творчай спецыфікацыі на аснове жанрава-стылявога архетыпу аказаліся не зусім прыдатнымі, паколькі к гэтаму часу ўжо склалася ўстойлівая сістэма жанраў, а пануючы класіцысцкі стыль з анталагічна ўласцівымі яму ўніверсальнасцю і экспансіўнасцю быў малапрыстасаваным для трывалай лакалізацыі і далейшых рэгіянальных мадыфікацый. Зрэшты, у гэты перыяд не пераставаў дзейнічаць і ранейшы механізм фарміравання творчай школы на аснове жанрава-стылявых прымет (прыклад таму – мангеймская ці венская школы).

Разам з тым, у другой палове XVIII ст., магчыма, дзякуючы ўласцівасцям гуманістычна-асветніцкага класіцызму з характэрнымі для яго контраверсійнасцю і ўраўнаважанасцю апазіцыйных пачаткаў (рацыянальнае – эмацыянальнае, гіпертэатральнасць – натуральнасць), у гісторыі культуры быў у чарговы раз абуджаны інтарэс да «нізавога» сацыякультурнага пласта, да фальклорнага кампанента.

Пры ўсёй умоўнасці яго першапачатковай трактоўкі, русаісцкага разумення-адчування і мастацкага ўвасаблення, гэты кампанент вельмі хутка заваяваў сваё месца ў мастацкай прасторы, прычым асабліва істотнай яго роля аказалася ў оперным мастацтве розных краін. Чароўныя пастушкі́ і пасту́шкі, сяляне і сялянастачкі адначасова запоўнілі сцэны Парыжа і Неапаля, Пецярбурга і Дрэздэна, Прагі і Варшавы, Львова і Вільні, Слоніма і Нясвіжа.

Заўважым, аднак, што, па-першае, умоўнасць, дэкаратыўнасць фальклорных матываў добра ўсведамлялася і нават дэкларавалася (у пейзанаў пераапраналіся не толькі прафесійныя акцёры, але і аматары – удзельнікі «палацавай самадзейнасці»), па-другое, фальклорная «залежнасць» не была татальнай для ўсіх школ і жанраў еўрапейскага мастацтва. Тым не менш, сам факт звароту да гэтай крыніцы аказаўся надзвычай істотным для мастацкай культуры і асабліва для культур славянскіх краін, дзе сялянскі «фермент» становіцца не проста сімвалам заходняй моды, а выразнікам і праявай генетычнага, глебавага пачатку.

Фальклорны элемент хутка пачынае не толькі і не столькі «абыгрывацца» ў першапачатковым, ракайльна-«лялечным» яго разуменні, колькі трансфармавацца з умоўнага ў рэальны, набываючы пры гэтым мноства абліччаў і адценняў – ад сусальна-бестурботнага да жаласлівага, ад гумарыстычнага да сатырычнага. Паралельна ўзрастае цікавасць і да самой першакрыніцы: збіраюцца і апрацоўваюцца народныя мелодыі (згадаем зборнікі В. Трутоўскага, І. Прача, Р. Цяплова), якія становяцца здабыткам шырокага музычна-культурнага асяроддзя. Нарэшце, настае момант, калі ўласны фальклор не толькі беспамылкова абіраецца, але і асэнсоўваецца славянскім мастацтвам як галоўны выразнік і носьбіт нацыянальнага ў прафесійнай музыцы, прычым найбольш яскрава гэты працэс рэалізуецца ў рускім мастацтве. Што да заходнееўрапейскай культуры ў цэлым і музычнай у асаблівасці, дык у ёй фальклорныя ідэі так і не сталі на той час стрыжнёвымі ў працэсе выпрацоўкі галоўных прынцыпаў фарміравання нацыянальных школ.

У музычнай жа культуры Беларусі, дзе ў папярэднія эпохі кансалідацыя мясцовай кампазітарскай школы не магла адбыцца ні па заходне- ні па ўсходнееўрапейскім узоры, гэты працэс не знайшоў паслядоўнага ўвасаблення і ў канцы стагоддзя XVIII-га. Увогуле, думаецца, агульнапрыняты крытэрый нацыянальнай ідэнтыфікацыі тагачасных музычных культур, заснаваны на пераваэе ў мастацкай творчасці нацыянальнай мовы (у самым шырокім сэнсе – і як лексічнай пэўнасці, і як тэматычна-вобразнага і музычна-стылістычнага пачаткаў), не «працуе» на матэрыяле музычна-прафесійнай культуры Беларусі. У краіне, якая на працягу доўгага часу існавала ў межах буйных дзяржаў, паміж моцнымі і адносна маналітнымі этнаканфесіянальнымі сферамі, ва ўмовах, неспрыяльных для нацыянальна прадуктыўных і кансалідацыйных працэсаў, не толькі ў XVII – XVIII, але і ў XIX ст., як мы ведаем, не маглі сфарміравацца ні ўласна беларуская моўная дамінанта, ні свядомае імкненне да стварэння пэўнай музычнай лексікі, заснаванай на ўласным фальклорным матэрыяле, ні мэтанакіраванае выкарыстанне ў кампазітарскай творчасці ўзораў уласна беларускага фальклору.

Пры арыентацыі вышэйшых слаёў грамадства на заходнія культурныя каштоўнасці, пры пераваэе замежных творчых сіл і адносна невялікай колькасці мясцовых кампазітараў, творчыя памкненні музычна-прафесійнага асяроддзя не былі накіраваны ў бок фарміравання нацыянальнага беларускага мастацтва.

Акрамя таго, аўтарамі і сааўтарамі многіх музычных твораў тут былі музыканты-аматары – М. Радзівіл, М. Каз. і М. Кл. Агінскія, Т. Касцюшка, а таксама прафесійныя музыканты арыстакратычнага паходжання накшталт В. Казлоўскага.

Выхадцы з беларускіх магнацкіх і шляхецкіх родаў, прадстаўнікі якіх спрадвеку жылі ў Беларусі і адсюль вялі свой радавод, гэтыя кампазітары, як ужо адзначалася, добра ўсведамлялі сваё беларускае (ці, як казалі тады, «літвінскае») паходжанне. Аднак

яны заставаліся прадстаўнікамі той арыстакратычнай культуры, у якой здаўна замацаваліся іншаэтнічныя элементы і адпаведныя этнакультурныя тэндэнцыі, пераважна паланізацыйныя (як пазней – русіфікацыйныя). Натуральна, што ў сваёй творчасці тагачасныя кампазітары Беларусі (як, дарэчы, і Літвы) пакуль яшчэ не маглі трывала абаперціся, падобна рускім ці польскім аўтарам, на фальклорную музычную спадчыну[1] і нават асэнсаваць гэтую спадчыну як уласную.

Разам з тым, сёння можна казаць і аб некаторых праяўленнях цікавасці мясцовых кампазітараў як да агульнаславянскіх музычных крыніц, так і да лакальнага фальклору. Пра гэта сведчыць, у прыватнасці, зварот многіх аўтараў (М. Радзівіла і Т. Касцюшкі, Я. Голанда і В. Казлоўскага, М. Каз. і М. Кл. Агінскіх і Р. Вардоцкага) да жанру паланэза, выкарыстанне М. Каз. і М. Кл. Агінскімі, В. Казлоўскім і Э. Ванжурам у сваіх кампазіцыях агульнаславянскага меласу, уключэнне славянскіх матываў у оперы Я. Голанда. У некаторых творах гэтых аўтараў (операх «Агатка» і «Чужое багацце» Я. Голанда, «Апалон-заканадаўца» Р. Вардоцкага, песнях М. Каз. Агінскага і інш.) можна заўважыць і шэраг мясцовых рэалій – пераважна на ўзроўні тэматыкі і канкрэтных вобразаў. Вядомы і некаторыя іншыя (у тым ліку і ўскосныя) даныя, якія сведчаць аб уключэнні ўзораў беларускага музычнага фальклору ў кампазітарскую творчасць. Гэта і пакуль не знойдзеныя «Дажынкі ў Залессі» В. Казлоўскага, у якіх, магчыма, выкарыстоўваліся фальклорныя напевы, і «Славянскія сімфоніі» Э. Ванжуры, у якіх прысутнічалі элементы беларускага фальклору, і сімфонія польскага кампазітара А. Мільвіда, у другой частцы якой, «Думе», у якасці запеву гучала даручаная кларнету-сола сумная лірычная мелодыя беларускай народнай песні[2].

У пэўнай меры цікавасць да народных крыніц была для кампазітараў Беларусі (як і для музыкантаў іншых краін) данінай еўрапейскай модзе на вясковасць, «пейзанскасць», увасабленнем русаісцкіх ідэй з іх культам натуральнасці і прастаты. Зварот да «нізавых форм» мог быць таксама праявай павагі да прадстаўнікоў

[1] Увасабленне яе з'яў найбольш характэрна для музыкі «трэцяй прасторы», бытавой ананімнай творчасці, для кантавай культуры, чые ўзоры, натуральна, нельга разглядаць як сведчанні фарміравання нацыянальных рыс у *акадэмічнай кампазітарскай творчасці* Беларусі.

[2] *Бэлза И.* История польской музыкальной культуры... – С. 275.

Сёння, на жаль, немагчыма дакладна назваць усе прыклады выкарыстання ў тагачаснай кампазітарскай творчасці беларускага музычнага фальклору, фіксацыя ўзораў якога пачалася толькі ў XIX ст.

іншага асяроддзя, знакам хрысціянскай цярпімасці і формай адзначанага В. Антаневіч «класіцысцкага "саслоўнага" фалькларызму з яго цэнтравай устаноўчай пазіцыяй "фальклор як апазнавальны знак канкрэтнага сацыяльнага асяроддзя"»[1].

Нарэшце, для музычнай культуры Беларусі характэрна яшчэ адна якасць – *пераходнасць*, што адлюстроўвае існаванне гэтай культуры ў больш шырокіх, чым яна сама, геаграфічных і храналагічных межах і акцэнтуе ўвагу на абодвух баках хранатопу – як сінхронным, «прасторавым», так і дыяхронным, дынамічна-працэсуальным. Пераходнасць, як і змяшанасць, уласціва, натуральна, усім музычным культурам, ужо з прычыны іх існавання ў храналагічнай і геаграфічнай сістэмах каардынат і ў непазбежнай сувязі з «пабачпакладзенымі» ўтварэннямі. Па сутнасці, кожная культура з'яўляецца пераходнай у дачыненні да мінулых і будучых музычна-культурных эпох і да суседніх музычна-культурных арэалаў. Аднак для музычнай культуры Беларусі, што існавала на шляху паміж даволі рознымі музычна-культурнымі сістэмамі, на праваслаўна-каталіцкім памежжы, прымета «геаграфічнай» пераходнасці на працягу доўгага перыяду была асабліва характэрнай. У XVIII ст. яна па-ранейшаму праяўлялася ў адаптацыі і руху праз гэтую культуру некаторых заходніх музычных плыняў, аб чым сведчыць творчае асваенне кампазітарамі Беларусі і развіццё на глебе рускай культуры жанраў каталіцкай музыкі, сімфоніі і інш. Але параўнальна з папярэднімі перыядамі, у якія існавала асабліва вострая патрэбнасць у музычна-культурным пасрэдніцтве Беларусі (як і Украіны, Польшчы і Літвы[2]) паміж еўрапейскім музычным Захадам і Усходам, у XVIII ст., калі ўжо рэалізаваліся агульнаеўрапейскія інтэграцыйныя працэсы, інтэнсіўнасць міграцыйных патокаў некалькі зменшаецца.

Пераходнасць жа ў храналагічным аспекце выяўлялася ў айчыннай культуры, як і ў іншых, у пераемнасці пэўных традыцый мінулага і фарміраванні гістарычна перспектыўных з'яў, якія атрымалі працяг у будучыні. Так, у спадчыну ад папярэдніх эпох гэтая культура атрымала шэраг музычных каштоўнасцей (асабліва ў сакральнай сферы), форм музычнага жыцця і ўключэння музыкі ў жыццё (паратэатральныя дзеі, паляванні, сямейныя святы з музыкай

[1] *Антоневич В.* Белорусское композиторское творчество в его связях с фольклором: историко-методологическое исследование. – Минск, 1999. – С. 79.

[2] *Герасимова-Персидская Н.* Музыкально-культурные контакты Восточной и Западной Европы в XVII веке и значение Литвы: тез. докл. III межресп. конф. «Старинная музыка и современность». – Шяуляй, 1987. – С. 7.

і г. д.), відаў музычнай практыкі (ад мецэнацтва да прафесійнай і аматарскай творчасці і выканальніцтва). У другой палове XVIII ст. захоўваюцца нават некаторыя сярэдневяковыя, рэнесансныя і барочныя традыцыі, якія ўвасобіліся ў музычным жыцці, у канкрэтных помніках музычнага мастацтва і педагагічнай думкі. Разам з тым, у гэты час фарміруюцца і дасягаюць высокага ўзроўню развіцця свецкія канцэртна-тэатральныя формы музычнай практыкі і адпаведныя музычныя жанры, праяўляюцца прынцыпова новыя стылявыя тэндэнцыі, якім суджана будзе разгарнуцца ў наступным стагоддзі. У ім захаваецца і неабсяжны свет бытавой музыкі, салоннага, хатняга музіцыравання, свет аматарскай творчасці і выканальніцтва, асваенне якога пачалося задоўга да XVIII ст.

У цэлым відавочна, што ў айчыннай музычнай культуры яскрава выявілася *дыялектыка безупыннасці і перарывістасці музычна-гістарычнага працэсу.* Адны яго прыметы (узаемадзеянне розных этнаканфесіянальных элементаў, трансляцыя заходніх плыняў на ўсход) скаліся ў ранейшы перыяд, другія ж (значны рост цэнтраў музычнага жыцця, секулярызацыя і прафесіяналізацыя) узмацніліся ў другой палове XVIII ст. Пэўныя яго рысы (донарства ў адносінах да іншых культур, ускладненасць фарміравання ўласнай кампазітарскай школы) праяўляліся і на наступным этапе станаўлення, іншыя ж (глыбокае сацыякультурнае расслаенне, нераўнамернасць і імклівасць разгортвання) паступова згладжваліся. Некаторыя мастацкія з'явы (канцэртна-тэатральныя жанры і формы музіцыравання, прафесійныя і аматарскія віды творчасці) працягвалі існаваць і ў далейшым, некаторыя (маштабныя і феерычныя музычныя дзеі, характэрныя для прыдворна-арыстакратычнага асяроддзя, для прыватнаўласніцкіх музычных цэнтраў) зніклі беззваротна.

У цэлым, такім чынам, музычная культура Беларусі развівалася ў эпоху класіцызму вельмі інтэнсіўна і плённа, дасягнула высокага ўзроўню, характарызавалася разнастайнымі і творча выніковымі працэсамі і сцвердзіла сябе многімі яркімі з'явамі.

З гісторыі музычнай культуры Беларусі эпохі рамантызму[1]

Агульныя назіранні

Эпоха рамантызму прыносіць у еўрапейскі музычны свет прынцыпова новыя мастацкія феномены, якія дэманструюць бязмежную разнастайнасць і разам з тым адзінства карэнных, асноватворных праяў. Іх яднае агульная для рамантызму ментальная дамінанта – індывідуалізаванасць, што на ўзроўні асобы, творцы ўвасабляецца ў разняволенні ўнутраных, эмацыянальных імпульсаў і суб'ектыўных пачуццяў – ва ўсёй шматграннасці іх адценняў. Імкненне да індывідуалізацыі выяўляецца і ў макрамаштабе, на ўзроўні рэгіянальных музычна-культурных супольнасцей – як увасабленне нацыянальнай спецыфікі, якая вызначыла разнастайнасць творчых школ. У іх шэрагу ўсё больш моцнымі становяцца славянскія: руская, украінская, польская...

Музычнае мастацтва Беларусі яшчэ не адчувае ў той час моцных токаў нацыянальнага самавызначэння, што абумоўлена перш за ўсё складанасцямі гісторыка-культурнага лёсу краіны. Яе ўваход у XIX ст. адбываецца на хвалі сацыяльна-гістарычных зрухаў, звязаных з падзеламі Рэчы Паспалітай, у склад якой да гэтага ўваходзілі беларускія землі, і далучэннем апошніх да Расійскай імперыі. Вынікі той падзеі былі надзвычай адчувальнымі для айчыннай культуры, у якой разам са скасаваннем правоў мясцовых магнатаў ды шляхты знікаюць шматлікія мастацкія цэнтры, якія раней квітнелі пад апякунствам знаці і шмат у чым вызначалі ландшафт мясцовай мастацкай прасторы. Аднак усё большую значнасць набываюць іншыя культурныя ачагі, сярод якіх вылучаюцца Вільня і Мінск, Гродна і Віцебск...

Драматычнасць становішча мясцовай культуры ўзрастае падчас вайны 1812 г., адзначанай шматлікімі разбурэннямі і пакутамі. Дзекабрысцкі рух таксама адгукнуўся ў Беларусі ўздымам рэвалюцыйнай актыўнасці грамадства, стварэннем тайных суполак і таварыстваў накшталт прамяністых, філаматаў і філарэтаў. І хоць расійскія ўлады імкнуліся не выклікаць незадаволенасці пэўнай часткі мясцовай шляхты, лаяльнай да новых палітычных умоў, усё

[1] Назва гэтага раздзела адлюстроўвае сучасны стан вывучэння айчыннай музычна-гістарычнай спадчыны XIX ст. – працэсу, які разгортваецца надзвычай інтэнсіўна, але яшчэ далёкі ад свайго завяршэння.

ж гэтым уладам трэба было ўніфікаваць, усталяваць адзіную з расійскай сацыякультурную прастору, у якой не адчуваўся б подых мінулых стагоддзяў і нівеліраваліся б рысы адрознення. Паступова, асабліва пасля паўстання 1830 – 1831 гг., у Беларусі закрываюцца каталіцкія і ўніяцкія храмы, польскамоўныя навучальныя ўстановы, у тым ліку і Віленскі ўніверсітэт, скасоўваецца Статут Вялікага княства Літоўскага, адбываюцца лёсазначныя змены ў тапаніміцы і моўным асяроддзі. У 1840 г. забараняецца назва «Беларусь», і з цягам часу за беларускімі землямі замацуецца назва «Паўночна-Заходні край». Беларуская мова (афіцыйнае ўжыванне якой было забаронена і ў часы Рэчы Паспалітай) трактуецца як дыялект, «жаргон» рускай мовы, ці «мужыцкая мова».

Пасля паражэння паўстання 1861 – 1863 гг. дзеянні расійскіх улад у кірунку русіфікацыі беларускіх зямель становяцца яшчэ больш актыўнымі, што прыводзіць да паступовага затухання толькі што ўзнікшага руху да нацыянальнага самаасэнсавання, адтоку мясцовых творчых сіл і змены вектара мастацка-культурнага руху – з заходняга на ўсходні.

Між тым працэс яднання з расійскай культурай меў сваім вынікам і шэраг надзвычай пазітыўных з'яў: на беларускіх землях атрымліваюць распаўсюджанне передавыя ідэі рускіх мысліцеляў і рэвалюцыйных дзеячаў, асвойваюцца лепшыя здабыткі рускай культуры, у тым ліку літаратуры, тэатра і музыкі. Адбываецца знаёмства з шэдэўрамі М. Глінкі і А. Даргамыжскага, М. Балакірава і М. Рымскага-Корсакава, П. Чайкоўскага і С. Рахманінава. З названымі і многімі іншымі кампазітарамі актыўна кантактуюць дзеячы мясцовага музычнага мастацтва, а расійскія творцы, у сваю чаргу, цікавяцца беларускай культурай і яе прадстаўнікамі. Акрамя таго, ва ўмовах вяртання да праваслаўных традыцый адкрываюцца новыя прыходы, будуюцца храмы, а пасля 1863 г. аднаўляецца дзейнасць праваслаўных брацтваў.

І ўсё ж большая частка той генерацыі мясцовай інтэлігенцыі, на вачах якой адбыліся кардынальныя сацыяльна-палітычныя змены, успрымае іх як асабістую драму і імкнецца захаваць колішнія традыцыі. Яна ўсё больш моцна адчувае настальгію па краіне сваіх продкаў, у склад якой уваходзілі беларускія землі – па Вялікім княстве Літоўскім і Рэчы Паспалітай… Менавіта за яе ўзнаўленне змагаюцца ў рэвалюцыйных суполках ды паўстанцкім руху многія прадстаўнікі творчай эліты. Яны трапляюць за краты, скіроўваюцца ў эміграцыю, але не пакідаюць надзеі на аднаўленне сваёй былой вялікай Радзімы. Аднак большасць з іх не змагаецца за ўласна

беларускую ідэю, бо пакуль яшчэ не можа атаясаміць сябе з беларускім этнасам. Апошні застаецца для мясцовай эліты (гістарычна – прадстаўнікоў гэтага ж этнасу) па-ранейшаму сацыяльна і ментальна аддаленым, сканцэнтраваным у ніжэйшых грамадскіх слаях, у сялянскім асяроддзі.

Між тым з цягам часу ў Беларусі выспяваюць і новыя сілы, накіраваныя на выпрацоўку менавіта беларускіх ідэй ды арыентацый, чаму ў вялікай ступені спрыяе актывізацыя збору і асэнсавання беларускага фальклору – шмат у чым як увасабленне агульнай для славянскай культуры тэндэнцыі збліжэння з народным асяроддзем, «руху ў народ». Ужо ў першай палове XIX ст. у Пецярбургу ствараецца і плённа працуе польска-беларуска-літоўскае зямляцтва, у склад якога ўваходзяць ураджэнцы колішняй Рэчы Паспалітай. Іх асветніцкую дзейнасць адлюстроўваюць перыядычныя выданні пад рэдакцыяй Рамуальда Падбярэскага, а таксама Яна Баршчэўскага, які адным з першых пачаў пісаць на беларускай мове яшчэ ў пачатку XIX ст. Пазней рух па даследаванні беларускай народнай творчасці афіцыйна, на дзяржаўным узроўні, ініцыіруецца як расійскімі ўладамі, зацікаўленымі ў этнаграфічных даследаваннях і асваенні фальклорнай спадчыны далучаных да Расіі беларускіх зямель, так і заходнімі суседзямі, якія імкнуліся зацвердзіць ранейшыя прыярытэты. Зрэшты, незалежна ад сваіх прычын і стымулаў, вынікі збіральніцка-даследчай дзейнасці першых фалькларыстаў (такіх, як М. Янчук, М. Федароўскі, Я. Карловіч, О. Кольберг, Л. Куба і інш.) не страцілі свайго значэння да сённяшняга дня[1].

Цікавасць да беларускіх фальклорных крыніц адчуваюць і гожа выяўляюць у сваёй творчасці выдатныя айчынныя дзеячы, якія належаць да літаратурнай (у той час яшчэ польскамоўнай) супольнасці Беларусі – ад Адама Міцкевіча і Яна Чачота да Уладзіслава Сыракомлі і Яна Баршчэўскага. Іх творчасць становіцца жыватворнай крыніцай натхнення для кампазітараў (у прыватнасці, С. Манюшкі і А. Абрамовіча), якія праз беларускія фальклорныя сюжэты ды вобразы, апаэтызаваныя ў літаратурных шэдэўрах,

[1] Падрабязна гл. пра гэта: *Якименко Т.* Деятельность Н. Янчука // Белорусская этномузыкология: очерки истории (XIX – XX вв.) / З. Можейко, Т. Якименко, Т. Варфоломеева и др.; под ред. З. Можейко. – Минск, 1997. – С. 23-30; *Соломевич И., Тавлай Г.* Деятельность М. Федеровского // Белорусская этномузыкология: очерки истории (XIX – XX вв.) / З. Можейко, Т. Якименко, Т. Варфоломеева и др.; под ред. З. Можейко. – Минск, 1997. – С. 45-53; *Тавлай Г.* Музыкальные фольклорные собрания О. Кольберга, Л. Кубы // Белорусская этномузыкология: очерки истории (XIX – XX вв.) / З. Можейко, Т. Якименко, Т. Варфоломеева и др.; под ред. З. Можейко. – Минск, 1997. – С. 54-68.

далучаюцца да беларускай народнай спадчыны. Нарэшце, з'яўляюцца і ярчэюць промні ўласна нацыянальнага руху ў мастацтве, увасобленыя спачатку ў беларускамоўнай творчасці Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча і Аляксандра Ельскага, а потым – Янкі Лучыны, Адама Гурыновіча, Францішка Багушэвіча і іншых прадстаўнікоў новага, уласна беларускага слова.

Музычная культура Беларусі, неаддзельная ад агульнакультурнага руху, таксама перажывае ў пачатку стагоддзя кардынальныя, якасныя змены. Яе «інфраструктура», складзеная ў папярэднія стагоддзі, кардынальна мяняецца: мноства вялікіх магнацкіх асяродкаў музычнага жыцця спыняюць сваё існаванне і замяняюцца адным, найбольш магутным – у расійскай сталіцы. Аднак музычнае жыццё на беларускіх землях не заціхае, набываючы новыя формы і канцэнтруючыся ў новых ачагах. Замест касцёльных цэнтраў і поруч з імі ствараецца вялікая колькасць праваслаўных святынь, дзе канцэнтруюцца музычна-прафесійныя сілы, а замест элітных і велічных прыватнаўласніцкіх цэнтраў у Нясвіжы і Слуцку, Шклове і Дзярэчыне ўтвараюцца драбнейшыя, але больш дэмакратычныя, даступныя для насельніцтва агульнагарадскія – у Мінску, Гродне, Віцебску, Брэсце, Магілёве, а таксама ў былой сталіцы Вялікага княства Літоўскага Вільні. Гэты горад быў цэнтрам Віленскай навучальнай акругі, якая яднала Віцебскую, Гродзенскую, Магілёўскую і Мінскую губерні, і доўгі час быў для мясцовай інтэлігенцыі адным з галоўных музычных цэнтраў. Менавіта ў названых гарадах выступаюць мясцовыя і замежныя выканаўцы, а таксама разгортваецца дзейнасць шматлікіх гастрольных тэатральных труп (С. Дэшнер, М. Кажынскага, А. Руткоўскага, К. Скібінскага, В. Ашпергера, Я. Шыманскага, А. Бончы-Тамашэўскага, В. Вяржбіцкага, С. Навакоўскага, Ю. Снядзецкага, А. Жукоўскага, В. Шмідгафа, В. Драздоўскага, Я. Хелмікоўскага і інш.)[1]. У іх рэпертуары пераважаюць камічныя оперы французскіх, італьянскіх і польскіх кампазітараў, заходнееўрапейскія драматычныя творы і танцавальныя дывертысменты. Паступова на мясцовых сцэнах з'яўляюцца і творы рускіх кампазітараў, уласна беларускі рэпертуар пакуль застаецца незапатрабаваным. З музычна-сцэнічных кампазіцый мясцовых аўтараў ставяцца толькі аперэты і драматычныя спектаклі з музыкай С. Манюшкі і К. Крыжаноўскага, а таксама опера Ф. Міладоўскага. Пры гэтым да самага канца XIX ст. у Беларусі не існуе ўласнага

[1] Пра тэатральнае жыццё Беларусі таго часу гл.: *Капилов А.* Музыкальный театр Беларуси XIX – начала XX в. // Музыкальный театр Белоруссии: Дооктябрьский период. – Минск, 1990. – С. 245-351.

оперна-балетнага тэатра, што таксама з'яўляецца істотнай перашкодай для стварэння мясцовымі кампазітарамі адпаведнага рэпертуару. Аднак зацікаўленасць у развіцці музычнага мастацтва з цягам часу ўзрастае, аб чым сведчыць стварэнне ў другой палове стагоддзя шэрагу музычна-літаратурных гурткоў і таварыстваў, якія ў значнай меры спрыяюць актывізацыі музычнага жыцця краю[1].

Карэнныя змены перажывае і сістэма музычнай адукацыі, у якой касцёльныя бурсы і калегіі змяняюцца царкоўнымі семінарыямі і духоўнымі вучылішчамі, дзе выкладаюцца музычныя прадметы. На змену ж прыватнаўласніцкім музычна-тэатральным школам прыходзяць пансіёны і гімназіі, у якіх музычныя заняткі з'яўляюцца абавязковым кампанентам выхаваўчых праграм[2]. Разам з тым, нават у канцы стагоддзя не перапыняюцца традыцыі мінулых эпох, пра што сведчыць актыўная дзейнасць Мінскага вучылішча арганістаў[3].

Не заціхае музычнае жыццё і ў сядзібах знаці: пасля закрыцця буйных магнацкіх цэнтраў хутка ўтвараюцца новыя – дробныя, «асколачныя» музычна-культурныя ачагі. У іх разгортваюць сваю дзейнасць аматарскія гурткі і салоны, сядзібныя гасцёўні і прыватныя тэатры. Тут выступаюць прафесійныя музыканты і велікасвецкія аматары, у выкананні якіх гучаць творы замежных і мясцовых кампазітараў[4]. Тут пануе дух вытанчаных мастацкіх імпрэз, таварыскіх спатканняў і культывуюцца не столькі новыя, колькі ранейшыя густы і ідэалы, прасякнутыя сумам па мінулай эпосе.

Менавіта з такіх, своеасаблівых «дваранскіх гнёздаў», дзе быў непажаданым водар перамен і трывала захоўваліся шляхецкія традыцыі, вядуць свой музычны радавод кампазітары і выканаўцы тагачаснай Беларусі – Станіслаў Манюшка і Напалеон Орда, Міхал Ельскі і Флярыян Міладоўскі, Антон Абрамовіч і Юзаф Дашчынскі, Каміла Марцінкевіч і Юзаф Шадурскі, Ян і Мячыслаў Карловічы, Юзаф і Каятан Крашэўскія, Канстанцін Горскі і інш.[5] Сярод згада-

[1] *Капилов А., Ахвердова Е.* Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX веков... – С. 82-93.

[2] Падрабязна пра музычную адукацыю і выхаванне гл.: *Пракапцова В.* Мастацкая адукацыя ў Беларусі. – Мінск, 1999; *Яе ж.* Спасціжэнне майстэрства. – Мінск, 2006.

[3] *Пракапцова В.* Спасціжэнне майстэрства... – С. 118-120.

[4] *Немагай С.* Жыццё і творчасць М. К. Агінскага ў каардынатах яго часу...

[5] Звесткі пра айчынных кампазітараў прыведзены ў наступных працах: *Мальдзіс А.* Падарожжа ў XIX стагоддзе. – Мінск, 1969; *Масленікава В.* Музычная адукацыя ў Беларусі...; *Капилов А.* Скрипка белорусская...; *Скарабагатаў В.* Зайгралі спадчынныя куранты. – Мінск, 1998; *Капилов А., Ахвер-*

ных і іншых кампазітараў бачым як прафесійных музыкантаў, так і аматараў, для якіх музычная творчасць з'яўляецца толькі адным з кірункаў шматграннай мастацкай і асветніцкай дзейнасці. Энцыклапедычна адукаваныя і рознабакова адораныя, падобныя да волатаў эпохі Адраджэння па шырокамаштабнасці і выніковасці сваёй працы, яны сталі гонарам некалькіх культур і народаў.

Многія з іх яшчэ пры жыцці заваёўваюць прызнанне і славу па-за межамі радзімы, пераважна на Захадзе. Гэта не ў апошнюю чаргу звязана з кардынальнымі зменамі вектара гісторыка-культурных працэсаў, характэрных для Беларусі. Калі ў XVIII ст. яны мелі выразную накіраванасць з Захаду на Усход (адпаведна і замежныя музыканты прыязджалі ў Беларусь з Італіі, Германіі, Францыі, мясцовыя ж гуртаваліся ў тутэйшых цэнтрах ці накіроўваліся на працу ў Расію), дык у XIX ст. гэты рух становіцца больш разнавектарным. Так, Манюшка і М. Карловіч атрымліваюць прызнанне ў Польшчы, Орда і Міладоўскі – у Францыі, М. Ельскі і А. Радзівіл – у Германіі, Абрамовіч і Горскі – у Расіі. Адначасова ў Беларусь спачатку з Польшчы, Германіі, а потым і з Расіі ды іншых краін прыязджае мноства тэатральных труп, што з поспехам прадстаўляюць разнастайны оперны рэпертуар, які ўключае творы заходнееўрапейскіх і славянскіх майстроў[1]. У беларускіх гарадах плённа працуюць і асобныя замежныя кампазітары і выканаўцы: Ахілес Банольдзі з Італіі, Ян Рэнер з Аўстрыі, Антон Сакульскі з Польшчы і інш. Аднак у параўнанні з папярэднімі стагоддзямі значна павышаецца ўзровень і выніковасць дзейнасці менавіта мясцовых творчых сіл, многіх выдатных асоб, якія адыгралі значную ролю ў станаўленні не толькі беларускага, але і агульнаславянскага і еўрапейскага музычнага мастацтва.

Творчыя партрэты

З ураджэнцаў Беларусі, што ўнеслі важкі ўклад у айчынную культуру, варта перш за ўсё згадаць ***Станіслава Манюшку*** (1819 – 1872) – выдатнага кампазітара і музычнага дзеяча. Ён нарадзіўся ў фальварку Убель каля Мінска ў сям'і мясцовых дваран, якая дала

дова Е. Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX веков...; *Аладова Р.* Константин Горский и его опера «Маргер»...

Музычныя помнікі апублікаваны ў выданні: Музыка Беларусі эпохі Рамантызма: хрэстаматыя...

[1] Матэрыялы па гісторыі музычнага тэатра тагачаснай Беларусі змешчаны ў працы: *Капилов А.* Музыкальный театр Белоруссии XIX – начала XX в. ... – С. 245-351.

свету шмат выдатных асоб. Першапачатковыя музычныя навыкі атрымаў ад маці, адоранай піяністкі. Па аднадушным сведчанні біёграфаў кампазітара, ён з ранняга дзяцінства захапляўся народнай музыкай, якую чуў на Міншчыне. Вялікае ўражанне рабілі на яго музычныя і тэатральныя вечарыны ў бацькоўскім доме, дзе гучала класічная музыка. У 1827 г. сямья Манюшкаў накіравалася ў Варшаву, дзе Станіслаў пачаў наведваць гімназію і музычныя заняткі ў арганіста А. Фрэера. З 1830 г. бацькі назаўсёды пераязджаюць у Мінск, архітэктурныя краявіды якога, дарэчы, сёння можна ўявіць па малюнках Чэслава Манюшкі, бацькі кампазітара. Мінскі дом Манюшкаў хутка ператвараецца ў любімы гарадской інтэлігенцыяй асяродак музычнага жыцця, душой якога стала маці кампазітара Альжбета, вучаніца легендарнага музыканта П. Карафы-Корбута (ён праславіўся сваімі незвычайнымі здольнасцямі выканальніцтва на розных музычных інструментах). Музычныя вечарыны Манюшкаў, дзе гучала еўрапейская класіка, наведвалі славутыя прадстаўнікі творчай эліты, сярод якіх мастакі Я. Дамель і В. Ваньковіч, драматург В. Дунін-Марцінкевіч, музыкант Д. Стафановіч. Пад кіраўніцтвам апошняга Станіслаў працягвае свае заняткі музыкай. Ён таксама часта выязджае ў Вільню, дзе слухае оперы ў выкананні трупы Шмітгофа.

Першыя творчыя вопыты кампазітара адносяцца да 1830-х гг., калі ён стварае аперэту «Канторскія служачыя» (1832) і фартэпіянныя мініяцюры (1836). З 1837 г. Манюшка пачынае вучыцца ў Берліне пад кіраўніцтвам знанага музыканта Карла Рунгенхагена і ў хуткім часе прапаноўвае берлінскаму выдавецтву «Bote und Bock» Тры песні на вершы А. Міцкевіча (1838) у перакладзе на нямецкую мову. Ён піша таксама песню «Размова», баладу «Тры Будрысы» (1839) на вершы гэтага ж паэта[1]. У Берліне Манюшка стварае аперэту «Начлег у Апенінах» (1837 – 1839), два струнныя квартэты і Месу для хору, аркестра і аргана, літургічныя кампазіцыі.

З 1840 г. музыкант часта бывае ў Мінску, але пастаянна працуе ў Вільні, дзе разгортвае плённую творчую дзейнасць як дырыжор, выканаўца, педагог і кампазітар. Пад яго кіраўніцтвам выконваюцца многія класічныя творы, ён выхоўвае знакамітых музыкантаў (сярод іх – Я. Карловіч і Ц. Кюі).

У гэты час кампазітар піша музычна-сцэнічныя творы: «Латарэя» (1840, пастаўлена ў Гродне ў 1841 г.), «Ідэал, або Новыя ка-

[1] Да паэзіі Міцкевіча Манюшка звяртаўся і пазней: на вершы славутага навагрудчаніна ім напісана каля 20 вакальных твораў, балада для хору, салістаў і аркестра «Пані Твардоўская», кантаты «Прывіды» (па паэме «Дзяды») і «Крымскія санеты».

штоўнасці» (1840), «Карманьёл, або Французы любяць пажартаваць» (1841), «Новы Дон Кіхот, або Сто шаленстваў» (1841), меладраму «Каспер Хаўзер» (пастаўлена ў Мінску ў 1843 г.), аперэты «Яўнута» (1850), «Бетлі» (1852). Да таго ж часу адносяцца і «Хатнія спеўнікі» – зборнікі песень і рамансаў на вершы іншых паэтаў, пераважна ўраджэнцаў Беларусі: Яна Чачота, Тамаша Зана, Антона Адынца, Аляксандра Ходзькі і інш. У творах выразна праявіліся беларускія рэаліі, а таксама глыбокае веданне аўтарам народных паданняў, казак, балад. У тыя ж гады Манюшка пачынае працаваць арганістам касцёла св. Яна ў Вільні, дзе стварае шмат літургічных кампазіцый.

Ён пастаянна наведваў бацькоўскі дом у Мінску. Менавіта ў гэтым горадзе ў 1841 – 1851 гг. былі напісаны і падрыхтаваны да пастаноўкі аперэты, створаныя ў садружнасці з беларускім драматургам В. Дуніным-Марцінкевічам: «Чароўная вада», «Яўрэйскі рэкруцкі набор», «Спаборніцтва музыкантаў», а таксама славутая «Сялянка», у якой упершыню ў гісторыі опернага мастацтва са сцэны прагучала беларуская мова. У той жа перыяд Манюшка стварыў і першыя рэдакцыі оперы «Галька» (пастаўлена ў Вільні ў 1848 і 1854 гг.), якая пазней прынесла яму прызнанне варшаўскай публікі і сусветную славу.

У мінска-віленскі перыяд кампазітарам напісана і шмат іншых твораў: фартэпіянныя п'есы, квартэты, уверцюры, музыка да драматычных спектакляў, а таксама кантаты («Мільда», «Ніола», «Крумінэ», «Прывіды» і інш.), аркестравыя ўверцюры «Байка» (1848), «Ваенная ўверцюра, ці Гетманская каханка» (1854, 1857), «Каін» (1856) і г. д.[1]

Манюшка неаднарназова наведвае Санкт-Пецярбург і Варшаву, дзе выконваюцца яго кампазіцыі. У расійскай сталіцы ён сустракае шмат прыхільнікаў, сярод якіх Ц. Кюі, М. Балакіраў, А. Сяроў, Міхаіл і Мацвей Віяльгорскія, А. Львоў і інш. Некаторыя даследчыкі лічаць, што Манюшка быў знаёмы і з Глінкам, музыку якога высока цаніў[2]. Асабліва цёплыя стасункі складаюцца ў Манюшкі з А. Даргамыжскім, якому ён прысвяціў канцэртную ўверцюру «Байка», выкананую з вялікім поспехам у Пецярбургу ў 1849 і 1856 гг.

У 1858 г. музыкант пераязджае ў Варшаву. Тут ён займае пасаду галоўнага дырыжора Вялікага тэатра, на сцэне якога ставяцца

[1] Поўны спіс твораў кампазітара пададзены ў артыкуле: *Dziębowska E., Duszyk K.* Moniuszko Stanisław // Encyklopedia muzyczna PWM. – T. «M». – Kraków, 2000. – S. 307-327.

[2] *Орлова А.* М. И. Глинка. Летопись жизни и творчества / под ред. Б. Асафьева. – М., 1952. – С. 350.

яго оперы «Галька», «Страшны двор», «Фліс» (у гэтых творах выкарыстаны беларускія матывы), а таксама «Графіня», «Вербум нобіле», «Парыя», «Беата» і інш.

Кампазітар набывае еўрапейскую славу, ён наведвае Берлін, Веймар, Франкфурт-на-Майне, Парыж, Санкт-Пецярбург. Сярод прыхільнікаў яго таленту і сяброў – Ф. Ліст, А. Даргамыжскі, Ц. Кюі, іншыя славутыя музыканты. У 1860-я гг. Манюшка актыўна займаецца педагагічнай працай у якасці прафесара Музычнага інстытута ў Варшаве. Да апошніх дзён не спыняе ён і кампазітарскую дзейнасць.

Уплыў творчасці Манюшкі на развіццё айчыннага і агульнаславянскага музычнага мастацтва быў велізарны. Кантакты з ім аказалі ўздзеянне на мастацкае сталенне Ф. Міладоўскага, Н. Орды і З. Наскоўскага. На працягу ўсяго жыцця ён цікавіўся творчасцю сваіх суайчыннікаў: рабіў пералажэнні мініяцюр М. Кл. Агінскага, А. Радзівіла і інш. Ёсць і многія іншыя сведчанні непарыўнай сувязі творчасці кампазітара з культурай Беларусі. На гэта звяртаў увагу яшчэ Вітольд Рудзінскі, найбольш аўтарытэтны польскі даследчык спадчыны кампазітара, які адзначаў прысутнасць у жыцці і творчасці Манюшкі беларускіх рэалій: ад «сумных песень беларускіх дзяўчат, што вярталіся з поля», да вобразаў беларускіх сялян, якіх уяўляў кампазітар у сваёй оперы «Парыя»[1]. Паводле ж прац беларускіх мастацтвазнаўцаў (А. Мальдзіса, А. Капілава, В. Пракапцовай, В. Савіцкай, В. Скорабагатава, К. Шасцілоўскай), сувязі творчасці Манюшкі з яго радзімай былі ўсёахопнымі. Так, першыя вопыты кампазітара ў музычна-сцэнічных жанрах звязаны з дзейнасцю мінскага гуртка Дуніна-Марцінкевіча, дзе беларускае слова, беларуская тэматыка (у самым шырокім сэнсе гэтага паняцця) былі асноўнымі крыніцамі творчых пошукаў. Добра вядома і аб прыязным стаўленні Дуніна да Манюшкі, якому нават прысвяціў свой верш:

А трэці дудар між намі ўзрос, ён нам братка,
Яму Мінская зямелька родненькая матка!..[2]

Але яшчэ больш цікавымі з'яўляюцца абставіны, пры якіх той верш быў прачытаны. Пры знаёмстве з імі становіцца відавочна, што народныя, беларускія матывы літаральна напаўнялі сабой творчае асяроддзе кампазітара. Па ўспамінах паэта Адама Плуга, апублікаваных у 1896 г. у артыкуле «Манюшка ў Мінску», на ўшанаванні Манюшкі ў кастрычніку 1856 г. «гаспадар (Дунін-Марцінкевіч. – *В. Д.*), які выступіў у суправаджэнні трох дзяўчат, пры-

[1] *Rudziński W.* Stanisław Moniuszko. – Kraków, 1972. – S. 17, 41.

[2] *Мальдзіс А.* Падарожжа ў XIX стагоддзе. – Мінск, 1969. – С. 119.

браных па-вясковаму, з вянкамі і букетамі ў руках, выказаў павагу да Манюшкі і Концкага вершам, напісаным на беларускай гаворцы. Верш пачынаўся ад слоў, якія вельмі дакладна трапілі ў тон народнай песні»[1].

Што да оперы «Сялянка», адным з аўтараў якой быў Манюшка, дык у ёй таксама выкарыстоўваліся не толькі размоўныя, але і музычныя беларусізмы. У творы гучалі беларускія народныя песні[2] і беларускія танцавальныя мелодыі, у тым ліку славутая «Мяцеліца»[3]. Гэты танец прыцягваў увагу Манюшкі неаднаразова, аб чым гавораць успаміны вучня кампазітара А. Іванскага, які, згадваючы падзеі 1855 г., пісаў: «Затрымаліся мы ў мястэчку Смаргонь. Я сядзеў на брычцы. Раптам Манюшка паклікаў мяне ў карчму, каб я – першы раз у жыцці – пабачыў беларускі танец, які зваўся “Мяцеліцай”»...[4] Верагодна, цікавасць кампазітара да гэтага танца ўзнікла значна раней: ва ўсякім разе, апісанне «Мяцеліцы» і песні, якой яна суправаджалася («Сем дзён малаціла, шух, шах зарабіла...»), ёсць у лісце да Манюшкі яго бацькі, датаваным 1850 г.[5]

Мастацкае асяроддзе, у якім фарміраваўся Манюшка, складалася з многіх выдатных асоб, далучаных да беларускай тэматыкі, фальклору, а таксама да беларускай мовы. Акрамя Дуніна-Марцінкевіча, знаўцы і прапагандыста гэтай мовы, можна згадаць яшчэ некалькі адметных асоб, якія не толькі добра ведалі беларускую мову, але і шмат рабілі для яе распаўсюджання ў краі, для далучэння да беларускай спадчыны мясцовай інтэлігенцыі. Так, сярод знакамітых паэтаў, да якіх звяртаўся ў сваёй творчасці Манюшка з першых сваіх крокаў па музычным шляху, дастойнае месца належыць збіральнікам і знаўцам беларускага фальклору Уладзіславу Сыракомлі і Яну Чачоту, вядомаму асветніку і даследчыку гісторыі беларускага краю Юзафу Крашэўскаму, а таксама літаратару-беларусазнаўцы, асветніку і кампазітару-аматару Аляксандру Ельскаму (брату вядомага скрыпача Міхала Ельскага), прапагандысту беларускай мовы, гісторыі і перакладчыку на беларускую мову твораў Міцкевіча, першаму біёграфу Дуніна-Марцінкевіча і аўтару пранікнёных вершаў у яго гонар (гл. с. 180). А. Ельскі на ўсё жыццё захаваў павагу да Манюшкі, памятуючы аб ім нават у самыя цяжкія хвіліны свайго жыцця. У лісце да Я. Карловіча, напісаным у

[1] *Мальдзіс А.* Падарожжа ў XIX стагоддзе... – С. 120.
[2] *Капилов А.* Музыкальный театр Белоруссии XIX – начала XX в. … – С. 289.
[3] Гісторыя беларускай літаратуры XI – XIX стагоддзяў. – Т. 2. – Мінск, 2007. – С. 207.
[4] *Мальдзіс А.* Падарожжа ў XIX стагоддзе... – С. 118.
[5] Там жа.

надзвычай складаных абставінах, Ельскі адзначае: «Дык вось хацеў бы я пакласці сваю малую цаглінку ў гмах айчыннага музычнага мастацтва, менавіта: у імя неўміручага нашага Манюшкі»[1].

Але самыя пераканаўчыя сведчанні далучанасці Манюшкі да ўласна музычнага беларусазнаўства звязаны з яго сяброўствам з буйнымі фалькларыстамі – Оскарам Кольбергам і Янам Карловічам, вядомымі сваімі шматлікімі экспедыцыямі і запісамі беларускай народнай музыкі. З першым з іх Манюшка пасябраваў у Варшаве[2] (у 1846 г.), дзе азнаёміўся з яго фальклорнымі калекцыямі[3]. Кольберг, які працаваў у Гомелі ў 1836 – 1837 гг. настаўнікам музыкі, неаднаразова ажыццяўляў фальклорныя экспедыцыі па розных мясцінах Беларусі – ад Віцебска, Магілёва і Полацка да Слоніма і Гродна, а таксама па палескім рэгіёне[4]. Пабываў ён і на Міншчыне, дзе здзейсніў запіс «Дажынак» і славутай «Мяцеліцы», пазначанай «з-пад Мінска, Люцынка»[5]. Нагадаем, што Люцынка – гэта маёнтак Дуніна-Марцінкевіча, дзе Кольберг пабываў, як мяркуецца, у 1836 – 1837 гг.[6] Варта адзначыць у гэтай сувязі асобую ўвагу да згаданага танца і з боку Манюшкі, пра што гаварылася вышэй.

Яшчэ больш трывалае сяброўства звязвала Манюшку з выдатным беларусазнаўцам, этнографам, асветнікам і музыкантам Я. Карловічам (гл. с. 187), які спачатку вучыўся ў Манюшкі[7], потым супрацоўнічаў з ім на радзіме і ў Парыжы (1858)[8] і, нарэшце, стаў біёграфам і творчым наследнікам кампазітара. Менавіта ён быў заснавальнікам і старшынёй секцыі Станіслава Манюшкі пры Варшаўскім музычным таварыстве (1891 – 1895). Карловіч рупліва збіраў і выдаваў творы Манюшкі, перададзеныя яму ўдавой кампазітара Аляксандрай, а таксама дачкой Дуніна-Марцінкевіча Камілай (якая, дарэчы, перасылала Карловічу і беларускамоўныя рукапісы свайго бацькі)[9].

[1] *Ельскі А.* Выбранае / уклад. Н. Мазоўка, У. Казбярука. – Мінск, 2004. – С. 448.
[2] З Кольбергам Манюшка быў знаёмы, верагодна, яшчэ з гадоў вучобы ў Рунгенхагена ў Берліне (*Bielawski L.* Kolberg Oskar // Encyklopedia muzyczna PWM. – Kraków, 1997. – S. 137).
[3] *Rudziński W.* Stanisław Moniuszko... – S. 100.
[4] *Тавлай Г.* Музыкальные фольклорные собрания О. Кольберга, Л. Кубы... – С. 58.
[5] Там жа.
[6] Там жа.
[7] *Rudziński W.* Stanisław Moniuszko. – Kraków, 1972. – S. 100.
[8] *Dzięborwska E., Duszyk K.* Moniuszko Stanisław... – S. 305.
[9] *Соломевич И., Тавлай Г.* Деятельность М. Федеровского // Белорусская этномузыкология: очерки истории (XIX – XX вв.) / З. Можейко, Т. Якименко, Т. Варфоломеева и др.; под ред. З. Можейко. – Минск, 1997. – С. 51.

Можна меркаваць, што Манюшка быў добра знаёмы з беларусазнаўчай, у тым ліку фальклярыстычнай, дзейнасцю Я. Карловіча, аднак дакладных звестак аб выкарыстанні ім менавіта таго фальклорнага матэрыялу, які быў сабраны Карловічам, пакуль няма.

Зрэшты, нават не паглыбляючыся ва ўласна музычную творчасць Манюшкі, можна ўпэўнена казаць аб яго датычнасці да беларускага асяроддзя. Калі ж звярнуцца да музычных твораў кампазітара, дык і ў іх можна заўважыць уплыў беларускай мастацкай рэчаіснасці. На гэта, у прыватнасці, указвае дасведчаны знаўца беларускага фальклору Р. Шырма, які ў оперы «Фліс» чуў «такое багацце народных інтанацый, што, слухаючы, адчуваеш, нібы прысутнічаеш недзе пад Слуцкам або каля Мінска на ўрачыстым свяце беларускіх сялян»[1]. Другі выдатны беларускі дзеяч У. Караткевіч, гаворачы пра оперу Манюшкі «Галька», адзначаў, што ў славутай арыі галоўнай гераіні гучыць беларуская народная песня «Стала б ты калінай»[2]. Дарэчы, гэтая опера напісана на сюжэт беларускай народнай балады «Гэлька». Вядома таксама, што опера «Страшны двор» заснавана на сюжэтах з беларускай гісторыі[3].

І усё ж да правядзення спецыяльных комплексных даследаванняў, прысвечаных творчасці Манюшкі ў яе сувязях з беларускім фальклорам і, шырэй, беларускай рэчаіснасцю, заўчасна казаць аб свядомым імкненні кампазітара да ўвасаблення менавіта беларускіх рэалій. Хутчэй за ўсё, ён быў дасведчаным знаўцам гэтых рэалій, але не імкнуўся да іх непасрэднага адлюстравання ва ўласнай творчасці на ўзроўні цытавання фальклорнага матэрыялу ці выкарыстання беларускага слова. Па сутнасці, ён ішоў тым жа шляхам, што і Я. Чачот ды У. Сыракомля, якія апасродкавана – праз польскую мову – уводзілі беларускі матэрыял у мастацкую творчасць. Бо адрасавана яна была іх сучаснікам і суайчыннікам, а іменна той мясцовай інтэлігенцыі, якая на працягу многіх пакаленняў выхоўвалася на заходніх каштоўнасцях і ўрэшце аказалася адлучанай ад беларускага слова і культуры ў сваім мастацкім жыцці. Вяртанне да нацыянальных, беларускіх вытокаў стане справай будучыні, а пакуль, у XIX ст., тыя вытокі яшчэ не ўспрымаюцца кампазітарамі як уласныя і не аказваюцца ў цэнтры іх творчых памкненняў.

У цэлым музычная спадчына кампазітара ахоплівае оперныя, сімфанічныя, камерна-вакальныя і інструментальныя творы. Адзначаныя непарыўнай сувяззю са славянскімі музычнымі традыцыямі, яны яскрава ўвасабляюць рысы рамантычнага стылю – эмацыянальную ўзнёсласць і адухаўленне, глыбіню мастацкіх канцэпцый і яркую вобразнасць.

[1] *Шырма Р.* Песня – душа народа. – Мінск, 1976. – С. 63.
[2] *Скорабагатаў В.* Зайгралі спадчынныя куранты... – С. 96.
[3] Там жа. – С. 93.

Сталы перыяд творчасці кампазітара быў звязаны з польскай сталіцай, дзе Манюшка атрымаў усеагульнае прызнанне. Яго лічаць таксама і дзеячам літоўскай музычнай культуры, паколькі ён працяглы час жыў і працаваў у Вільні. Аднак Манюшка быў і застаецца таксама сынам беларускай зямлі, выдатным прадстаўніком айчыннай культуры XIX стагоддзя.

Калегам і сябрам Манюшкі быў таленавіты кампазітар і піяніст ***Фларыян Міладоўскі*** (1819 – 1889)[1]. Ён нарадзіўся ў Мінску, першапачатковыя навыкі фартэпіяннага выканальніцтва атрымаў пад кіраўніцтвам бацькі, добрага музыканта і выкладчыка. У дзесяцігадовым узросце Фларыян ужо паспяхова выступаў як саліст-піяніст, майстэрства якога захапляла слухачоў. Вучыўся музыцы ў Вільні (у Ф. Цібэ) і Мінску (у Д. Стафановіча). З юнацтва сябраваў з Манюшкам, які параіў яму завяршыць музычную адукацыю ў Берліне і Вене. Тут ён браў урокі у К. Рунгенхагена, Ю. Фішхофа, Ю. Хаўзэра, слухаў выдатных выканаўцаў (у тым ліку Ф. Ліста), пасябраваў з Ф. Мендэльсонам. Міладоўскі паспяхова гастраліраваў, а таксама выкладаў музыку і кіраваў аркестрам графа Б. Тышкевіча ў Чырвоным Двары (каля Коўна), куды вярнуўся пасля вучобы за мяжой. З 1851 г. працаваў разам з Манюшкам у Вільні, дзе музыканты арганізавалі Таварыства св. Цэцыліі, закліканае прапагандаваць духоўную музыку. У гэты час піша касцёльныя творы, у тым ліку Месу Es-dur, выкананую пад кіраўніцтвам Манюшкі ў 1854 г. З наступнага года Фларыян жыве ў маёнтку Мацкі на Міншчыне, дзе шмат часу аддае кампазіцыі. З-пад яго пяра выходзіць аперэта «Канкурэнты» (лібрэта У. Сыракомлі і М. Лапіцкага), пастаўленая ў Мінску ў 1861 г. У гэты час кампазітар стварае і шмат камерна-вакальных і фартэпіянных п'ес – рамансаў, мазурак, паланэзаў, экспромтаў і г. д. У 1862 г. ён пераязджае ў Францыю, працуе прафесарам Вышэйшай школы Сен-Клеменса, шмат сачыняе. Памёр Міладоўскі ў Бардо. Музычная спадчына кампазітара ахоплівае шматлікія творы – ад опер, балетаў і кантат да камерна-вакальных і інструментальных п'ес. Аднак большасць з іх не была выдадзена і пакуль застаецца неадкрытай.

[1] Падрабязныя звесткі пра кампазітара змешчаны ў артыкуле: *Шэйпа С.* Жыццяпіс Фларыяна Міладоўскага, складзены айцу як матэрыял (Аляксандру Валіцкаму) // Спадчына. – 2003. – Т. 2/3. – С. 121-130.

Добра вядомы ў Беларусі і ў іншых краінах быў і ***Міхал Ельскі*** (1831 – 1904) – скрыпач, кампазітар і публіцыст[1]. Ён паходзіў са старажытнага беларускага роду, які даў свету шмат адораных асоб, у тым ліку музыкантаў. Нарадзіўся ў спадчынным маёнтку Дудзічы, што пад Мінскам, і першапачатковую музычную адукацыю атрымаў у бацькоўскім доме. Удасканальваў сваё майстэрства ў Прусіі (пад кіраўніцтвам Г. Эндома) і ў Мінску (у К. Крыжаноўскага). Агульную адукацыю атрымаў у Віленскім дваранскім інстытуце і Кіеўскім універсітэце. Рана пачаў гастраліраваць і хутка здабыў славу скрыпача-віртуоза. З вялікім поспехам праходзілі яго канцэрты ў Беларусі і Украіне, Літве і Польшчы, Францыі і Германіі. У Парыжы браў кансультацыі ў сусветна вядомага скрыпача А. В'етана, з якім яго звязала шчырае сяброўства. Вярнуўшыся ў Дудзічы, Ельскі не спыняе выканальніцкай дзейнасці, але ўсё больш часу аддае кампазіцыі. Яму належыць каля 100 твораў, большасць з якіх напісаны для скрыпкі. Гэта канцэрты, фантазіі, варыяцыі, паланэзы, мазуркі і інш. Музыка Ельскага вызначаецца яркай вобразнасцю і віртуознасцю, узнёсласцю і меладыйным багаццем. Кампазітар з вялікай увагай ставіўся да беларускай народнай творчасці, збіраў і запісваў узоры інструментальнага фальклору Міншчыны. Ён праявіў сябе і як таленавіты публіцыст (гл с. 217), у чыіх нарысах і артыкулах пададзены многія факты гісторыі музычнага мастацтва Беларусі, намаляваны творчыя партрэты музычных дзеячаў – К. Крыжаноўскага, Ф. Міладоўскага, К. Стравінскага і інш. Дзякуючы публіцыстычнай дзейнасці М. Ельскага, музычная грамадскасць розных краін пазнаёмілася з беларускай культурай.

Калі Міхал Ельскі ўсё жыццё прысвяціў музыцы, дык яго брат, ***Аляксандр Ельскі*** (1834 – 1916), застаўся ў гісторыі як кампазітар-аматар[2]. Гэты выдатны дзеяч айчыннай культуры праявіў сябе ў розных галінах. Так, ён праславіўся як пісьменнік, аўтар многіх артыкулаў па гісторыі і народнай творчасці Беларусі. Ён быў першым біёграфам В. Дуніна-Марцінкевіча, перакладчыкам на беларускую мову твораў А. Міцкевіча. Увогуле ж стаўленне А. Ельскага да беларускай мовы, якую ён цудоўна ведаў і ўсебакова вывучаў, адназначна можа пракаменціраваць адно з яго шматлікіх узнёслых выказванняў: «Чытаючы "Пана Тадэвуша", дарагія беларусы, палюбіце ж усім сэрцам сваю родную, занядбаную, святую беларускую мову, каторая спрадвеку не толькі была вашаю ў сёлах, но яе

[1] Падрабязна пра М. Ельскага гл.: *Капилов А.* Скрипка белорусская...
[2] Падрабязна пра А. Ельскага гл.: *Ельскі А.* Выбранае...

ўжывалі самыя даўнейшыя манархі краю і іх вяльможы»[1]. А. Ельскі стварыў у сваім маёнтку ў Замосце (побач з Дудзічамі) выдатны музей, калекцыі якога налічвалі многія каштоўныя экспанаты – ад аўтографаў Лютэра, Пятра І і Напалеона да малюнкаў Н. Орды. У яго калекцыі былі прадстаўлены і многія музычныя інструменты (у тым ліку віяланчэль работы М. Альбані), рукапісы з аўтографамі знакамітых кампазітараў.

Зацікаўленасць Ельскага музыкай мела рознабаковы характар: ён добра іграў на віяланчэлі, пісаў п'есы для фартэпіяна, а таксама збіраў узоры беларускага музычнага фальклору. У сваіх публікацыях ён не раз згадваў беларускія народныя інструменты і інструментальную музыку, а таксама разнастайныя танцы (ад славутай «Мяцеліцы» і «Лявоніхі» да «Скакухі» і «Круцёлкі», «Мікіткі», «Каваля» і інш.)[2]. Аднак беларускіх мелодый няма ў творчасці і гэтага аўтара, прадстаўленай некалькімі мініяцюрамі салоннага характару («Мазурка», «Звон-полька»). Нескладаныя для выканання, гэтыя п'есы сугучны па сваёй музычнай лексіцы творам іншых айчынных кампазітараў-аматараў.

Непарыўна звязана з гісторыяй Міншчыны і дзейнасць выдатнага кампазітара, педагога і піяніста ***Юзафа Дашчынскага*** (1781 – 1844). Ён нарадзіўся і некаторы час працаваў у Вільні (у якасці выкладчыка фартэпіяна ў тамтэйшым універсітэце). Аднак у 1814 г., прыняўшы запрашэнне мецэната і скрыпача-аматара Ю. Ракіцкага, перабраўся у Гарадзішча, маёнтак меламана. Тут ён кіраваў хатнім аркестрам, вучыў ігры на фартэпіяна дзяцей і ўнукаў Ракіцкага. Па сведчанні сучаснікаў, аркестр пад кіраўніцтвам Дашчынскага дасягнуў вельмі высокага прафесійнага ўзроўню, што дазваляла яму выступаць не толькі ў Гарадзішчы, але і ў Мінску з праграмамі з твораў класікаў сусветнага мастацтва (сімфоніі Гайдна, Моцарта, Бетховена, а таксама оперы А. Сальеры і Ф. Буальдзьё). Але галоўнай справай музыканта была кампазітарская творчасць, якую ён разгарнуў у розных жанравых сферах – ад камерна-інструментальнай да сімфанічнай[3]. Пяру гэтага аўтара належыць некалькі музычна-сцэнічных твораў (у тым ліку пастаўленыя ў Варшаве і Вільні ў 1809 – 1810 гг.), меладрама «Эгберт», харавыя літургічныя кампазіцыі, 4 уверцюры, 3 фартэпіянныя канцэрты, 2 канцэртныя паланэзы для фартэпіяна з аркестрам, маршы для

[1] *Ельскі А.* Выбранае... – С. 389.
[2] Там жа. – С. 113.
[3] *Ахвердава А.* Юзаф Дашчынскі // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. – 1988. – № 2. – С. 23.

духавога аркестра, скрыпічны секстэт, фартэпіянны квартэт, шматлікія фартэпіянныя п'есы і рамансы[1]. Большасць твораў кампазітара былі выдадзены ў Лейпцыгу, Вене, Парыжы, Вільні і Варшаве, што сведчыць аб высокім прызнанні яго творчасці, адзначанай прафесіяналізмам і мастацкім густам.

Яшчэ адным выдатным прадстаўніком айчыннай музычнай культуры быў ***Напалеон Орда*** (1807 – 1883) – кампазітар, піяніст, выкладчык, тэарэтык, мастак, філолаг, мецэнат і грамадскі дзеяч[2].

Перш за ўсё нагадаем біяграфічныя звесткі. Радавод яго бацькі бярэ пачатак, па меркаванні некаторых даследчыкаў, ад беларускіх татараў, выхадцаў з Залатой Арды, якія прынялі хрысціянства, засвоілі мову, культуру сваёй новай радзімы, аддана служылі ёй, за што атрымлівалі высокія пасады, тытулы і радавыя гербы[3]. Бацька Орды, ураджэнец Піншчыны, быў вядомым (дарэчы, як і яго зямляк Андрэй Тадэвуш Касцюшка) інжынерам-фартыфікатарам, праекціроўшчыкам ваенных умацаванняў. Гэта ад яго, відаць, атрымаў у спадчыну Напалеон Орда талент мастака архітэктурных пейзажаў. Маці ж кампазітара – Юзэфа Бутрымовіч, прадстаўніца старажытнага беларускага роду, дачка пінскага старасты – праславілася перш за ўсё як таленавітая піяністка, майстэрствам якой захапляўся кароль Станіслаў Панятоўскі[4]. Менавіта яна прывіла сыну навыкі ігры на фартэпіяна, любоў да якога хлопчык адчуў з дзяцінства.

---

[1] *Chmara-Żaczkiewicz B.* Deszczyński Józef // Encyklopedia muzyczna PWM / pod red. E. Dziębowskiej. – T. 2. – Kraków, 1984. – S. 403-404; *Jelski M.* Kilka wspomnień z przeszłości muzycznej Litwy // Echo muzyczne. – 1881. – № 22. – S. 169-171; № 23. – S. 180-182; *Wróbel A.* Józef Deszczyński // VI Festiwal Polskiej Muzyki Kameralnej. – Warszawa, 2008. – S. 18-21.

[2] Больш падрабязна гл. пра гэта: *Ахвердова Е.* Друг Мицкевича и Шопена // Неман. – 1982. – № 6. – С. 172-173; *Яна ж.* Композиторское творчество Наполеона Орды // Материалы междунар. науч. конф. «Наполеон Орда: жизнь, творчество, художественное наследие». – Минск, 2007. – С. 56-63; *Капилов А., Ахвердова Е.* Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX веков… – С. 29-37; *Карпук І.* З Варацэвічаў у Парыж... // Роднае слова. – 2003. – № 4. – С. 95-97; *Дадиомова О.* Творчество Наполеона Орды как отражение музыкальной культуры Беларуси // Материалы междунар. науч. конф. «Наполеон Орда: жизнь, творчество, художественное наследие». – Минск, 2007. – С. 33-41; *Несцярчук Л.* Напалеон Орда. Шлях да Бацькаўшчыны. – Мінск, 2009; *German F.* Orda Napoleon // Polski Słownik biograficzny. – T. 24. – Wrocław, 1979. – S. 162.

[3] Своеасаблівае спалучэнне імя і прозвішча кампазітара як сімвалаў еўрапейскага і азіяцкага пачаткаў тлумачыцца, відаць, пашанай яго бацькоў да Напалеона Банапарта, які ў часы нараджэння Орды лічыўся носьбітам вольналюбівых ідэй.

[4] Dyaryusz bytności Najj. Króla IMci Stanisława Augusta w Pińsku i Krystynowie... – S. 271.

Напалеон атрымаў выдатную адукацыю: спачатку ў лепшай на той час Свіслацкай гімназіі, а потым – у Віленскім універсітэце, куды ён паступіў у 16-гадовым узросце на фізіка-матэматычны факультэт. Нагадаем, што ў гэтай буйной установе (яна налічвала каля 500 студэнтаў – больш, чым у Оксфардзе і Кембрыджы) вучыліся і працавалі Томаш Зан, Ян Чачот, Адам Міцкевіч. У тутэйшай друкарні выдаваліся творы Пушкіна, Жукоўскага, Гётэ, Шылера, Байрана і зноў жа Міцкевіча. Тут жа працаваў пасля ад'езду з Нясвіжа і выдатны кампазітар Ян Голанд, які ўзначаліў кафедру музыкалогіі.

Аднак неўзабаве плённая вучоба і творчыя кантакты Орды спыняюцца – за ўдзел у тайнай рэвалюцыйнай суполцы «Заране» ён трапляе ў турму... У 1830 г. яго накіроўваюць у расійскую армію, але ён далучаецца да паўстанцаў. Пасля паражэння паўстання юнак змушаны эмігрыраваць. На яго шляху – Італія, Аўстрыя, Швейцарыя і, нарэшце, Францыя – Парыж, куды ён пехатой прыходзіць у 1733 г.

Орда адразу трапляе ў самае элітнае асяроддзе, тон якому задавалі Гейнэ, Бальзак, Жорж Санд, Шапэн, Ліст, Берліоз і Паганіні... Цёплыя стасункі складаюцца ў Орды з Міцкевічам, у доме якога Напалеон шмат музіцыруе. Ён не спыняе і сваіх заняткаў мастацтвам: бярэ ўрокі жывапісу ў П'ера Жырара... Але самы вялікі ўплыў на Орду аказвае Фрыдэрык Шапэн, які становіцца і яго настаўнікам, і калегам, і сябрам. Ён пастаянна прымаў Орду ў сваім доме, разам з ім музіцыраваў, дарыў яму свае кампазіцыі з прысвячэннямі і малюнкамі. Захаваліся і лісты Шапэна, што пацвярджаюць яго вельмі прыязнае стаўленне да Орды, якога Шапэн лічыў літвінам (беларусам)[1].

У Парыжы Орда не толькі канцэртуе, піша музыку, але і з вялікім поспехам выкладае. Ён становіцца вядомым і аўтарытэтным музыкантам, яго заўважае мастацкая грамадскасць. Орду запрашаюць заняць пост дырэктара Італьянскай оперы. Але сэрца яго імкнецца на радзіму, і як толькі даходзіць вестка пра амністыю, у 1856 г. ён вяртаецца ў Беларусь, у родныя Варацэвічы.

Гэта былі складаныя часы для айчыннага музычнага мастацтва... Вось-вось пакіне Беларусь Манюшка, потым Міладоўскі і М. Ельскі. Орда разумее, што ён застаецца ў адзіноце. Але яго ратуе кіпучая грамадская, асветніцкая, дабрачынная праца – па асушэнні балот, па аказанні дапамогі сялянам. Ён ідэйна далучаецца да паўстання Каліноўскага (з-за дагляду паліцыі не меў магчымасці

---

[1] *Шопен Ф.* Письма / общ. ред. Н. Соловцова. – М., 1976. – С. 620, 641-642.

браць актыўны ўдзел у баявых акцыях) і неўзабаве трапляе ў кобрынскую турму.

Пасля вызвалення Орда застаецца без маёмасці і вымушаны накіравацца на Украіну, дзе працуе гувернёрам пры двары мецэната Адама Жавускага (пецярбургскага ваеннага губернатара, які меў землі на Валыні). Вярнуўшыся на радзіму, ён шмат падарожнічае па розных беларускіх і польскіх мясцінах, выявы якіх з любоўю занатоўвае ў сваіх малюнках. У апошні перыяд жыцця Орда актыўна працуе: ажыццяўляе выданне сваіх паланэзаў, піша і друкуе граматыку польскай мовы для французаў. Ён рыхтуе і выдае «Граматыку музыкі, альбо Аналітычны і практычны выклад мелодыі і гармоніі з кароткім дадаткам аб фузе, кантрапункце, аркестравых інструментах, аб аргане, фартэпіяна і навуцы спеваў для выкарыстання піяністамі» – падручнік-самавучыцель, у якім абагульніў свой педагагічны вопыт. Манюшка, да якога Орда прыязджаў у 1870 г. у Варшаву і якому прысвяціў гэтую працу, адгукнуўся на яе цёплымі словамі.

У 1876 г. (калі яму было ўжо каля 70 гадоў), Орда дае дабрачынны канцэрт у Варшаве, потым выдае альбомы вядомых архітэктурных пейзажаў. Усяго ж яму належыць больш за 1000 архітэктурных замалёвак, і не толькі Парыжа, Мадрыда, Лісабона, розных мясцін Швейцарыі, Галандыі, Англіі, Італіі, Алжыра, але і гарадоў ды маёнткаў Літвы, Польшчы, Украіны і Беларусі, у тым ліку краявідаў Гродзенскага краю. Пэндзалю мастака належыць у цэлым больш за 200 палотнаў, прысвечаных роднай Беларусі. Смяротная хвароба застала яго ў Польшчы, куды ён прыехаў па справах... Адчуваючы хуткую канчыну, Орда просіць пахаваць яго на радзіме, у Іванаве.

Аснову музычнай спадчыны кампазітара складаюць фартэпіянныя творы. У іх найбольш яскрава праяўляецца рамантычная накіраванасць, а таксама падабенства з шапэнаўскімі кампазіцыямі – як у жанравым складзе (большасць твораў напісаны ў танцавальных жанрах – паланэза, мазуркі, вальса), так і ў змястоўным напаўненні ды музычнай мове. І хоць вакальныя жанры амаль не прыцягвалі ўвагі кампазітара, у яго музыцы моцна адчуваецца песенная інтанацыйнасць. Гэтая рамантычная вакалізаванасць была ўласціва і музыцы іншых кампазітараў – ураджэнцаў Беларусі (М. Радзівіла, М. Каз. і М. Кл. Агінскіх, В. Казлоўскага), з творчасці якіх пачалася паэтызацыя папулярных танцавальных жанраў, перш за ўсё паланэза, што потым набыў рысы карціннасці і маляўнічасці ў кампазіцыях Орды, а найвышэйшага росквіту – у Шапэна.

У музыцы Орды, ураджэнца Беларусі і патрыёта гэтага краю, услаўленага ім у жывапісных малюнках, не праяўляецца рух да ўвасаблення нацыянальна-характэрных вобразаў і фальклорных матываў. Больш таго, сваю музычна-педагагічную працу ён, як і Манюшка, стварае на польскай, дзяржаўнай мове колішняй Рэчы Паспалітай і Вялікага княства Літоўскага, пераемнікам культуры якіх ён адчуваў сябе да канца дзён. Адчуваў яшчэ і таму, што ў доўгія гады эміграцыі не мог спасцігнуць новыя, нацыянальна афарбаваныя ідэі, якія толькі нараджаліся ў асяроддзі маладой беларускай інтэлігенцыі. Разам з тым, у коле парыжскай музычнай эліты ён застаецца найбольш блізкім сваім суайчыннікам, ураджэнцам Беларусі, сярод якіх – мастак В. Ваньковіч, гісторык А. Незабытоўскі, паэт А. Ходзька, пісьменнік і фальклярыст А. Рыпінскі (аўтар кнігі «Беларусь», выдадзенай у Парыжы ў 1840 г.), нарэшце, А. Міцкевіч, якому Орда дапамог выдаць лекцыі па гісторыі славянскіх літаратур, дзе, дарэчы, паэт усхвалявана казаў аб беларускім фальклоры і мове, адной з самых багатых у славянскім свеце. Як ужо адзначалася, у парыжскім асяроддзі Орду лічылі менавіта літвінам (так называлі тады беларусаў), аб чым сведчаць лісты Ф. Шапэна[1].

Звяртаючыся да навуковага асэнсавання спадчыны кампазітара, варта зазначыць, што ў ёй увасобіліся карэнныя, тыпалагічна адметныя ўласцівасці айчыннай культуры – культуры славянскага, еўрапейскага сумежжа, чые сыны арганічна ўваходзілі ў еўрапейскі мастацкі, у тым ліку музычны, свет. Орда, як і іншыя прадстаўнікі культуры Беларусі (яшчэ ад часоў Скарыны), быў асобай універсальнай у сваёй дзейнасці – музыкант-выканаўца, выкладчык, кампазітар, тэарэтык, а таксама вядомы мастак і грамадскі дзеяч. У фігуры Орды бачыцца і яшчэ адна якасць айчыннай культуры – як своеасаблівага донара, што шчодра дорыць таленты многім народам і культурам. Можа менавіта гэтая душэўная шчодрасць і ахвярнасць дапамаглі Напалеону ў яго нялёгкім, поўным расчараванняў і несправядлівасці жыцці доўгія гады захоўваць творчае гарэнне і заставацца жывым і сёння – у памяці нашчадкаў і суайчыннікаў.

Вялікае значэнне для развіцця айчыннага музычнага мастацтва мела творчасць кампазітара, піяніста і выкладчыка ***Антона Абрамовіча*** (каля 1811 – пасля 1854)[2]. Ён нарадзіўся на Віцеб-

[1] *Шопен Ф.* Письма... – С. 620, 641-642.
[2] Матэрыялы пра жыццё і творчасць кампазітара можна знайсці ў наступных працах: *Мальдзіс А.* Падарожжа ў XIX стагоддзе. – Мінск, 1969; *Капилов А.,*

шчыне ў сям'і збяднелага шляхціча Івана Абрамовіча. Першыя ўрокі музыкі Антону даў бацька. Далейшыя крокі музыканта па прафесійным шляху невядомы. Ёсць толькі звесткі аб тым, што з 1832 г. ён жыў і працаваў у Санкт-Пецярбургу, дзе праявіў сябе як кампазітар, выканаўца і выкладчык па класе фартэпіяна. Яго методыка навучання, абагульненая ў працы «Школа ігры на фартэпіяна» (1846), атрымала шырокае прызнанне, а выканальніцкія поспехі былі ацэнены сталічнай крытыкай. Музычная спадчына кампазітара складаецца з апрацовак для голасу з фартэпіяна чатырох беларускіх народных песень[1], а таксама фартэпіянных твораў, з якіх вядомы дзве фантазіі, Вялікая фантазія на тэму А. Варламава («Падзенне Карса», 1856), Шэсць характарыстычных п'ес («Адвага», «Таямнічасць», «Рамантызм», «Ажыўленне», «Меланхолія», «Весялосць»), танцавальныя мініяцюры, цыкл п'ес для дзяцей «Шэсць пор года» («Вясна», «Дзявочае лета», «Лета», «Бабіна лета», «Восень», «Зіма») і фартэпіянная паэма «Беларускае вяселле» (1846)[2]. У апошняй аўтар выкарыстаў беларускія народныя матывы і намаляваў сцэнкі з жыцця беларусаў, а іменна асноўныя эпізоды беларускага вясельнага абраду.

Цікавасць А. Абрамовіча да беларускага фальклору была ў значнай ступені абумоўлена яго сувязямі з пецярбургскім польска-беларуска-літоўскім зямляцтвам, якое яднала ўраджэнцаў зямель былой Рэчы Паспалітай. На колішняй дзяржаўнай мове гэтай краіны прадстаўнікі таварыства выпускалі перыядычныя выданні «Tygodnik Petersburgski», «Rocznik Literacki» (выдаўцом яго быў літаратар і крытык Рамуальд Падбярэскі). Выходзіў з друку і альманах «Niezabudki» пад рэдакцыяй вядомага беларусазнаўцы, паэта і празаіка, ураджэнца Віцебска Яна Баршчэўскага. Дарэчы, менавіта на яго беларускія вершы і пісаў свае вакальныя кампазіцыі Абрамовіч. Друкаваліся яны, як і некаторыя яго інструментальныя творы, у згаданым выданні «Rocznik Literacki» Р. Падбярэскага. Апошні апублікаваў і артыкул пра кампазітара – «П[ан] Антон Абрамовіч, музы́ка» («Tygodnik Petersburgski», 1843)[1]. Магчыма таксама, што этнаграфічныя даследаванні Падбярэскага, абагульненыя ў яго нарысе «Беларускае вяселле», падштурхнулі Абрамовіча на стварэнне аднайменнай сюіты.

Ахвердова Е. Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX веков...; *Базылёва І.* Антон Абрамовіч. «Беларускае вяселле»: вопыт характарыстыкі: матэрыялы VII Навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай / склад. і навук. рэд. В. Дадзіёмава, І. Назіна, Т. Якіменка. – Мінск, 1998. – С. 145-149; *Абрамовіч А.* Фантазіі для фартэпіяна / уступ Я. Паплаўскага, муз. рэд. І. Алоўнікава. – Мінск, 2009. – С. 3-9.

[1] *Abramowicz A.* Kilka mełodyi ludu białoruskiego, spisanych i ułozonych z towarzyszeniem fortepiany – Kukawała ziazulka, Żyju, byju nie lubiła, Oj, ty maja harelica, Da czym że twaja dziewańka // Rocznik literacki. – Petersburg, 1843.

[2] Сучасныя выданні: Помнікі музычнай культуры Беларусі / уклад. і ўступ А. Ахвердава. – Мінск, 1993; Успамін аб юнацтве: творы для фартэпіяна / уклад. і ўступ Я. Паплаўскі, муз. рэд. І. Алоўнікава. – Мінск, 2001; *Абрамовіч А.* Фантазіі для фартэпіяна...; *Ён жа.* Характарыстычныя п'есы для фартэпіяна / уклад. і ўступ Я. Паплаўскі, муз. рэд. А. Мільто. – Мінск, 2009.

Апора на народныя рытмаінтанацыі і вобразнасць, на беларускую мову вызначыла гістарычную перспектыўнасць творчасці кампазітара: менавіта гэтыя рысы аказаліся найбольш характэрнымі для музыкі айчынных кампазітараў наступнага пакалення.

У XIX ст. сярод айчынных дзеячаў вылучаюцца асобы, якія свядома імкнуцца збіраць беларускі фальклор і вывучаць гісторыю сваёй радзімы. Адным з іх быў ***Ян Карловіч*** (1836 – 1903), бацька знанага кампазітара Мячыслава Карловіча. Гэты выдатны этнограф, лінгвіст, гісторык, музычны дзеяч, кампазітар, музыкант-выканаўца і тэарэтык застаўся ў памяці культур розных народаў[2].

Ян Карловіч атрымаў markerрознабаковую і грунтоўную адукацыю ў лепшых навучальных установах Еўропы: Маскоўскім, Гейдэльбергскім, Берлінскім універсітэтах, Парыжскай і Брусельскай (клас віяланчэлі прафесара А. Ф. Сервэ) кансерваторыях. Ён выкладаў камерны ансамбль і рускую мову ў Варшаўскім музычным інстытуце, быў членам Кракаўскай акадэміі навук. Карловічу належаць фундаментальныя працы па этнаграфіі, моваведстве і лексікалогіі (у тым ліку тры слоўнікі). Ён аддана займаўся навукова-асветніцкай дзейнасцю: быў рэдактарам буйнога этнаграфічнага часопіса «Вісла», стваральнікам этнаграфічнага музея (Вільня), віцэ-прэзідэнтам музычнага таварыства «Лютня» (Варшава»), народазнаўчага таварыства (Львоў), секцый імя С. Манюшкі і Ф. Шапэна ў Варшаўскім музычным таварыстве. У музычнай галіне Карловіч таксама рэалізаваўся надзвычай рознабакова: ён выдатна іграў на фартэпіяна і

[1] *Якименко Т.* Предпосылки этномузыкологической мысли и утверждение музыкальной фольклористики в конце XIX – начале XX в. // Белорусская этномузыкология: Очерки истории (XIX – XX вв.) / З. Можейко, Т. Якименко, Т. Варфоломеева и др.; под ред. З. Можейко. – Минск, 1997. – С. 11; *Мальдзіс А.* Падарожжа ў XIX стагоддзе... – С. 126.

[2] Падрабязна пра Я. Карловіча гл.: *Саламевіч Я.* Міхал Федароўскі. – Мінск, 1972; *Соломевич И., Тавлай Г.* Деятельность М. Федеровского // Белорусская этномузыкология: очерки истории (XIX – XX вв)... – С. 51; *Wągiel A.* Jan Karłowicz – Portret z Meczysławem w tle // Muzyka. – 2005.– № 4. – S. 67-103; Z życia i twòrczości Mieczysława Karłowicza. Studia i materiały / pod red. E. Dziębowskiej. – Kraków, 1970.

аргане, цудоўна спяваў, паспяхова канцэртаваў як віяланчэліст, пісаў музыку, ствараў музычна-тэарэтычныя працы.

Карловіч ажыццяўляў разнастайныя праекты ў Польшчы, Літве, Расіі, Украіне, Чэхіі, Германіі, ЗША. Разам з тым, ён шмат гадоў жыў і ў Беларусі, дзе меў маёнткі Падзітва (Воранаўскі раён) і Вішнева (Смаргонскі раён). Гэты выдатны вучоны, які пакінуў яркі след у розных сферах культуры многіх краін, вельмі шмат зрабіў таксама для вывучэння культуры Беларусі. Дастаткова сказаць, што ён здзейсніў больш за 500 запісаў беларускіх народных песень і танцаў, з якіх больш за 300 апублікавана ў шматтомным зборы «Беларускі народ» М. Федароўскага (які, дарэчы, лічыў Карловіча сваім любімым настаўнікам)[1]. Ян руплiва збіраў матэрыялы пра беларускую мову, глыбока даследаваў і ўзнёсла пісаў пра яе, пра беларускі народ і яго культуру. Ён сябраваў з выдатнымі прадстаўнікамі гэтай культуры і горача падтрымліваў іх. Сярод яго паплечнікаў – М. Доўнар-Запольскі, А. Гурыновіч, С. Манюшка, А. Ельскі, а таксама Францішак Багушэвіч, якому Карловіч дапамог выдаць яго славуты зборнік «Дудка беларуская», а таксама кансультаваў паэта ў працэсе збору матэрыялаў для беларускага слоўніка[2].

Кампазітарская творчасць не была для Карловіча галоўнай справай жыцця, аднак яму давялося выявіць сябе, падобна многім іншым яго суайчыннікам, у творах дробных жанраў. Яго пяру належаць вакальныя і інструментальныя мініяцюры, харавыя творы свецкага і духоўнага характару. Некаторыя з іх напісаны на тыя ж вершы, што і творы С. Манюшкі (у прыватнасці раманс «Да Нёмна», хор «Дзед і баба»). Відавочна, што кампазіцыі Я. Карловіча, як і А. Ельскага і Н. Орды, у большай ступені прызначаны для аматарскага выканання. Вельмі мілагучныя, эмацыянальна-ўзнёслыя, яны ўвасабляюць рамантычны тып музычнага мыслення і светаўспрымання.

Выдатным прадстаўніком славянскага мастацтва быў і сын Яна, ураджэнец Беларусі ***Мячыслаў Карловіч*** (1876 – 1909) – кампазітар, дырыжор, грамадскі дзеяч. Ён нарадзіўся ў вёсцы Вішнева Смаргонскага раёна. Сямейныя традыцыі, любоў да народнай песні і танца, захапленне музыкай вызначылі творчыя зацікаўленасці юнака музычным мастацтвам. Атрымаўшы грунтоўную музычную адукацыю ў Германіі і Польшчы (у вядомых кампазітараў і выканаўцаў С. Барцэвіча, Я. Янкоўскага, З. Наскоўскага, Г. Урбана і інш.), М. Карловіч у пачатку сваёй кампазітарскай дзейнасці спрабаваў сябе ў камерных жанрах. Аднак ужо ў канцы 1890-х гг. ён звярнуўся да сімфанічнай музыкі і хутка стаў адным з самых буйных сімфаністаў тагачаснай Польшчы. Яму належыць заслуга ўмацавання сімфанічнага выканальніцтва, прыцягнення ўвагі музычнай грамадскасці і кампазітараў да сімфанічнай творчасці. На ўвасабленне гэтай ідэі была накіравана яго дзейнасць як кампазітара, гастраліруючага дырыжора, а таксама актыўнага публіцыста. Карловічу належаць шматлікія буйныя творы: 7 сімфанічных паэм, сімфонія «Адраджэнне», Скрыпічны канцэрт, песні для голасу з фартэпіяна. Паводле прызнання кампазітара, ён назаўжды захаваў цікавасць да беларускага фальклору. Гэта знайшло ўвасабленне ў «Літоўскай рапсодыі» і сімфанічным трыпціху «Адвечныя песні», якія і сёння ўваходзяць у рэпертуар беларускіх выканаўцаў.

Вялікую цікавасць прыцягвае сёння і асоба ***Канстанціна Горскага*** (1859 – 1924), кампазітара, скрыпача і дырыжора, чыя музычная спадчына таксама належыць некалькім народам[1]. Ураджэнец Ліды, ён паходзіў са старажытнага шляхецкага роду, які браў пачатак з баярства Вялікага княства Літоўскага. Дзяцінства кампазітара прайшло ў беларускім маёнтку Надрэчча (пазней гэтая назва адлюстравалася ў аднайменным творы)[2]. Агульную адукацыю юнак атрымаў у Гродзенскай і Віленскай гімназіях. Музычна-прафесійныя веды набыў у Варшаўскім музычным інстытуце (у А. Концкага, знакамітага скрыпача, вучня Н. Паганіні), а таксама ў Пецярбургскай кансерваторыі. Тут ён авалодваў скрыпічным майстэрствам пад кіраўніцтвам Л. Аўэра, а кампазіцыяй – у класе М. Рымскава-Корсакава. Пасля заканчэння кансерваторыі са срэбраным медалём Горскі працаваў у Пензе, а потым у Тыфлісе (1883 – 1889), дзе супрацоўнічаў з М. Іпалітавым-Іванавым. Тут жа музыкант пазнаёміўся з П. Чайкоўскім, чые творы выконваў з вялікім майстэрствам. У 1889 г. Горскі працуе ў Саратаве, а ў 1890 г. пераязджае ў Харкаў. Тут ён паспяхова выступае як саліст і дырыжор, плённа працуе на кампазітарскай ніве. Пасля вайны, у час якой музыкант апынуўся ў эміграцыі, ён накіроўваецца ў Польшчу. З 1919 г. працуе ў Варшаве, а з 1922 г. у Познані, дзе прайшлі яго апошнія дні.

---

[1] Большасць фальклорных запісаў, зробленых Я. Карловічам у Беларусі, захоўваецца ў архіве М. Федароўскага ў аддзеле рукапісаў Варшаўскага ўніверсітэта.

[2] *Кісялёў Г.* З думай пра Беларусь. – Мінск, 1966; *Цішчанка І.* Карловіч Ян // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва. – Т. 2. – Мінск, 1985. – С. 688.

[1] Падрабязна пра жыццё і творчасць кампазітара гл.: *Аладова Р.* Константин Горский и его опера «Маргер»...

[2] *Горскі К.* Сакральныя творы / уклад. Я. Паплаўскі, уступ. арт. Р. Аладавай, муз. рэд. У. Неўдаха. – Мінск, 2010. – С. 3.

Актыўную выканальніцкую дзейнасць – як скрыпача-віртуоза і дырыжора – Горскі пастаянна спалучаў з кампазітарскай творчасцю. Яго музычная спадчына ахоплівае самыя разнастайныя жанры: перш за ўсё гэта шматлікія скрыпічныя кампазіцыі, пазначаныя ўзнёсласцю і віртуознасцю, характэрнай і для выканальніцкай манеры музыканта. Пісаў Горскі і сімфанічную, тэатральную музыку, літургічныя творы каталіцкай і праваслаўнай традыцыі, рамансы і песні. Але найбольш значным творам кампазітара стала яго опера «Маргер» на гістарычны сюжэт (па матывах паэмы У. Сыракомлі), пастаўленая ў 1927 г. у Познані.

Спалучаючы ў сваёй кампазітарскай творчасці свецкую і культавую сферы, Горскі стаў захавальнікам высокай духоўнасці ў мастацтве, арганічна паяднанай з рамантычнай узнёсласцю і яркай вобразнасцю. Яго музыцы ўласціва таксама ўвасабленне агульнаеўрапейскіх, заходне- і ўсходнеславянскіх традыцый, пад уздзеяннем якіх ён фарміраваўся як творца. Яму не было ўласціва імкненне да пострамантычных навацый, якімі ўжо быў пазначаны сучасны мастацкі свет. У большай ступені ён заставаўся ахоўнікам рамантычнай плыні часоў Манюшкі і Чайкоўскага.

У XIX ст. у Беларусі працягваецца развіццё не толькі прафесійнай, але і аматарскай сферы музычнага мастацтва, прадстаўленай многімі выдатнымі імёнамі – ад славутых філаматаў да прадстаўнікоў родаў Ельскіх, Карловічаў, а таксама Тызенгаўзаў, Сапегаў, Патоцкіх і Агінскіх.

З іх вылучаецца сваімі здольнасцямі ***Міхал Клеафас Агінскі*** (1765 – 1833), бадай, найбольш вядомы сярод музыкантаў-аматараў Беларусі[1]. Вельмі каларытная, неардынарная і разам з тым характэрная для свайго часу асоба Агінскага, яго шматпланавая – палітычная, мастацкая, культурна-асветніцкая і мецэнацкая – дзейнасць, нарэшце, увесь яго жыццёвы шлях былі звязаны з гісторыяй розных краін – Беларусі, Літвы, Польшчы, Расіі, Італіі, Францыі, Германіі, Галандыі. Аднак для айчыннай культуры асабліва важкімі з'яўляюцца звесткі, якія датычаць сувязей М. Кл. Агінскага з гісторыяй Беларусі. У гэтым сэнсе найбольш паказальны выказванні самога Агінскага пра сваё беларускае (ці, як казалі тады, літвінскае) паходжанне. Так, у мемуарах, напісаных у канцы жыцця і выдадзеных у Францыі і Польшчы, ён зазначаў: «Паходзячы з *літвінскага* (курсіў мой. – *В. Д.*) роду, я нарадзіўся ў Польшчы, у

[1] Дзейнасць гэтага кампазітара падрабязна даследавана ў манаграфіі: *Немагай С.* Жыццё і творчасць М. К. Агінскага ў каардынатах яго часу і культурнага асяроддзя...

вёсцы маіх бацькоў, за сем міль ад Варшавы»[1]. «Самыя знакамітыя роды ў Польшчы, – піша ён, – паходзяць пераважна з Літвы. Чартарыскія, Радзівілы, Агінскія, Сапегі, Тышкевічы, Пацы, Сангушкі – гэта літвіны»[2].

Прыведзенае і многія іншыя выказванні сведчаць аб адназначнасці этнічнай самаідэнтыфікацыі Агінскага і яго стаўленні да краіны сваіх продкаў – Беларусі. Гэты край Міхал Клеафас лічыў сваёй радзімай, за яго змагаўся ў час паўстанняў, з ім звязаў самыя плённыя для творчасці дзесяцігоддзі свайго жыцця.

М. Кл. Агінскі нарадзіўся 25 верасня 1765 г. у маёнтку Гузаў, якім валодалі бацькі кампазітара – Андрэй Агінскі і Паўліна Агінская з роду Шэмбекаў. Сям'я належала да вышэйшых арыстакратычных колаў, выхадцы з якіх вельмі рана далучаліся да інтэлектуальных і мастацкіх каштоўнасцей, у тым ліку музыкі. Варта пры гэтым адзначыць, што сярод продкаў і сваякоў Міхала Клеафаса было нямала музычна адораных і адукаваных людзей, перш за ўсё – вядомы мецэнат, кампазітар, скрыпач, арфіст і кларнетыст Міхал Казімір Агінскі. Сур'ёзна займаліся музыкай сястра кампазітара Юзэфа, а таксама яго дачка Амелія і сын Францішак Ксаверый – аўтар некалькіх паланэзаў і рамансаў. Музычныя традыцыі сям'і Агінскіх доўжацца і сёння: у Вялікабрытаніі жывуць і працуюць нашчадкі кампазітара – браты Залускія, якія шмат робяць для ўзнаўлення мастацкай спадчыны Міхала Клеафаса.

У 1772 г. бацьку Міхала Клеафаса прызначаюць надзвычайным паслом Рэчы Паспалітай, і сям'я пераязджае ў Вену, але ў хуткім часе хлопчык вяртаецца з маці ў Гузаў (1773), дзе пачынае сістэматычныя заняткі. З выкладчыкам і гувернёрам французам Жанам Ралеем ён вывучае замежныя мовы, гуманітарныя і дакладныя навукі. Музычным жа яго выхаваннем кіруе адзін з буйнейшых у будучым кампазітараў, а тады яшчэ зусім малады, шаснаццацігадовы ўраджэнец Беларусі Восіп Казлоўскі, які вучыць Міхала Клеафаса ігры на клавіры і скрыпцы, а таксама тэорыі, гісторыі музыкі і кампазіцыі. Паміж вучнем і настаўнікам склаліся вельмі цёплыя стасункі, якія з цягам часу перараслі ў сапраўднае творчае і чалавечае сяброўства, што доўжылася ўсё іх жыццё. Разам з Казлоўскім Агінскі наведваў слонімскую рэзідэнцыю Міхала Казіміра Агінскага, дзе меў магчымасць прысутнічаць на пастаноўках

[1] [*Ogiński M. K.*] Pamiętniki Michała Ogińskiego o Polsce i polakach od roku 1788 aż do końca roku 1815: w 4 t. – T. 4. – Poznań, 1873. – S. 168.

[2] [*Ogiński M. K.*] Pamiętniki Michała Ogińskiego o Polsce i polakach... – T. 3. – Poznań, 1872. – S. 190.

тэатра і канцэртах капэлы. Можна меркаваць, што знаёмства з музычным жыццём Слоніма ўзмацніла схільнасць Агінскага да музыкі. Вядома таксама, што на творчае станаўленне кампазітара-аматара паўплывалі музычныя ўражанні, атрыманыя ў гады вандраванняў па музычных сталіцах свету. Бліскучая, імклівая кар'ера (Міхалу Клеафасу не было і дваццаці гадоў, калі ён стаў дэпутатам сейма) прывяла яго да пасады дыпламата, паўнамоцнага прадстаўніка Рэчы Паспалітай у розных краінах. Вядома, напрыклад, што толькі на працягу 1790 – 1791 гг. ён працаваў у Галандыі, Англіі, Францыі і Германіі. У наступныя гады службовыя абавязкі таксама вымушалі яго шмат падарожнічаць па Еўропе. І дзе б ні быў Агінскі – у Аўстрыі ці Германіі, Італіі ці Расіі, – ён знаёміўся з музычным жыццём гэтых краін. Яму пашчасціла асабіста ведаць Гайдна і Моцарта, браць урокі ў знаных выканаўцаў – Д. Жарновіка, П. Баё, Ш. Лафона, Д. Віоці, Б. Кампанелі, слухаць Н. Паганіні, а таксама Ф. Ціца, Л. Кардона, Э. Ванжуру і іншых віртуозаў.

У 1792 г. Агінскі займае адну з самых адказных пасад – падскарбія Вялікага княства Літоўскага – і бярэ актыўны ўдзел у вызваленчым руху. Паўстанне 1794 г. застае яго ў Навагрудку, адкуль ён адразу накіроўваецца ў Вільню, дзе яшчэ раней увайшоў у патрыятычную групоўку Якуба Ясінскага. Агінскі абіраецца віленскім дэлегатам Нацыянальнай рады і актыўна ўдзельнічае ў баявых акцыях у радах касцюшкаўскіх паўстанцаў. Ён змагаецца і ў Беларусі (Солы, Валожын, Івянец) у складзе вайсковых фарміраванняў, створаных на свае ўласныя сродкі. Не спадзеючыся на поспех узброенай барацьбы, усё ж да канца застаецца з паўстанцамі...

Як вядома, палітычны лёс Агінскага-змагара склаўся вельмі трагічна. Пасля задушэння паўстання ён быў вымушаны эмігрыраваць за мяжу і пад чужымі імёнамі блукаць па розных краінах, у тым ліку па тых, дзе ён зусім нядаўна працаваў у якасці дыпламата. Некаторы час ён хаваецца ў Рыме, потым – у Канстанцінопалі, Парыжы, Гамбургу, Венецыі і Варшаве. Ён усё яшчэ думае пра адраджэнне сваёй Радзімы, пра аднаўленне Вялікага княства Літоўскага і спадзяецца на дапамогу ў гэтым Напалеона, у гонар якога піша оперу (на ўласны тэкст) «Зеліс і Валькур, або Банапарт у Каіры».

Між тым палітычная сітуацыя ў Расіі змянілася: пасля смерці Кацярыны II жорсткасць да касцюшкаўскіх паўстанцаў слабее, а пасля забойства Паўла I і ўступання на трон Аляксандра I у Агінскага з'яўляецца рэальная магчымасць вярнуцца на радзіму і прадоўжыць грамадска-палітычную і мастацкую дзейнасць. У 1801 г. у Гродне ён прысягае на вернасць рускаму імператару і ў лютым

1802 г. прыязджае ў Пецярбург. Некаторы час застаецца ў расійскай сталіцы, разлічваючы на пазітыўныя ўчынкі Аляксандра I дзеля адраджэння Вялікага княства Літоўскага. Але той не адразу адважваецца на кардынальныя палітычныя змены і дапамагае Агінскаму толькі ў асабістых справах: вяртае большую частку маёнткаў, прызначае сенатарам і тайным саветнікам Расійскай імперыі, усяляк ушаноўвае, прымаючы пры двары. У Пецярбургу Агінскі ўваходзіць у вышэйшыя колы рускай знаці, яго – вядомага дыпламата і палітычнага дзеяча і да таго ж папулярнага кампазітара – жадаюць бачыць у арыстакратычных салонах. Паланэзы Міхала Клеафаса гучаць на пецярбургскіх балях, а венскія, берлінскія, лейпцыгскія і іншыя выданні яго твораў карыстаюцца вялікім попытам. У Пецярбургу Агінскі зноў сустракаецца з В. Казлоўскім, на той час ужо кіраўніком музычнага жыцця царскага двара ды і ўсёй расійскай сталіцы. Былы настаўнік падтрымлівае вучня і, каб выправіць памылкі, якімі стракацяць заходнія публікацыі твораў Агінскага, сам выдае яго паланэзы і рамансы на французскія і італьянскія тэксты. Творчыя і асабістыя кантакты двух кампазітараў не перапыняюцца і пасля пераезду Міхала Клеафаса ў маёнтак Залессе непадалёку ад Смаргоні.

Сюды, у жывапіснае мястэчка, што стаіць на сярэдзіне шляху з Мінска ў Вільню, Агінскі прыехаў у 1802 г. і заставаўся тут на працягу дваццаці гадоў. Яго маёнтак ператвараецца ў сапраўдны культурны цэнтр, жыццё якога поўніцца музычнымі падзеямі: тут часта можна было пачуць ансамбль, у якім Агінскі выконваў партыю першай скрыпкі, іспанскі скрыпач Эскудэра – другой, В. Казлоўскі іграў на віяланчэлі, а італьянскі спявак Паліяні саліраваў у вакальных творах. Мастацкая атмасфера Залесся спрыяе творчасці: Міхал Клеафас працуе над камерна-вакальнымі і інструментальнымі мініяцюрамі, пачынае пісаць музычна-эстэтычныя нататкі, якія ўвойдуць потым у «Лісты пра музыку», а таксама «Мемуары», што будуць выдадзены ў Парыжы ў 1827 – 1828 гг.

Актыўна займаецца Агінскі мецэнацкімі і культурна-асветніцкімі справамі. У Залессі, Смаргоні, Маладзечне ён адкрывае на свае сродкі школы для мясцовай моладзі, перадае ўласныя кнігазборы ў тамашнія бібліятэкі, клапоціцца пра змяншэнне падаткаў беларускім сялянам.

З Залесся Міхал Клеафас часта наязджае ў Вільню для ўскладання на сябе асветніцкіх і дабрачынных абавязкаў, а таксама для падрыхтоўкі да друку сваіх твораў (паланэзы і рамансы выходзяць у Вільні ў 1817 г). Ён уключаецца ў працу Віленскага ўніверсітэта,

наладжвае і падтрымлівае шчыльныя сувязі з інтэлігенцыяй нядаўняй сталіцы літвінскага краю, дамагаецца амністыі вядомаму грамадскаму дзеячу і вучонаму Яну Снядэцкаму. Агінскі мог пазнаёміцца ў Вільні і з нясвіжскім кампазітарам нямецкага паходжання, аўтарам нясвіжскай оперы Янам Голандам, які кіраваў музычнымі заняткамі ва ўніверсітэце, аднак звестак пра гэта пакуль не знойдзена.

У 1808 – 1809 гг. Міхал Клеафас разам з жонкай і дзецьмі едзе ў Францыю, Італію, дзе не спыняе палітычнай дзейнасці. Сустракаецца з Напалеонам, распрацоўвае праект аб'яднання былых літвінскіх зямель са сталіцай у Вільні ў складзе Расійскай імперыі. Пасля вайны з Напалеонам, падчас якой Агінскі выступіў на баку Расіі, ён вяртаецца ў Залессе, дзе застаецца да 1822 г. У гэтым годзе Агінскі пакідае Беларусь – ужо назаўсёды. Ад'язджае ў Італію, дзе прайшлі апошнія гады яго жыцця. Цяпер ён аддае свае сілы літаратурнай і музычна-рэдактарскай дзейнасці, галоўным плёнам якой становяцца выданні яго музычных і літаратурных твораў. Памёр кампазітар у Фларэнцыі ў 1833 г.

Імя Міхала Клеафаса Агінскага традыцыйна асацыіруецца з гісторыяй музычнага мастацтва: гэтаму паспрыяла надзвычайная папулярнасць яго паланэза «Развітанне з Радзімай». Аднак музыка не была галоўнай і адзінай справай яго жыцця. Палітык і дыпламат, ён не меў дастаткова часу для пастаянных заняткаў музыкай і добра ўсведамляў аматарскі характар сваёй творчасці. У «Лістах пра музыку» ён піша: «...усё, што я маю, гэта добрае вуха, глыбокае адчуванне гармоніі і густ, якія выхаваў у сабе, калі слухаў і часта займаўся добрай музыкай. Калі мне ўдавалася некалькі разоў сачыніць нейкія дробязі, якія адзначылі сваімі пахваламі аматары музыкі і знакамітыя артысты, калі ўзрушылі яны пару разоў чулае сэрца... я не магу гэта прыпісаць ні значным здольнасцям, якіх я ніколі не меў, ні глыбокаму веданню музыкі»[1].

Аналізуючы ўласцівы яму тып музычнага мыслення і канстатуючы імправізацыйна-спантанны характар творчага працэсу, кампазітар прызнаваў: «...мне ніколі не прыходзіла ў галаву думка стварыць дасканалую і вучоную кампазіцыю і прысвяціць ёй шмат часу. Эмацыянальны парыў, пачуццё кахання ці сяброўства, узрушэнне, а часам і боль ці глыбокі смутак дыктавалі мне характар гукаў і мадуляцый, якія малявалі ўсе гэтыя эмацыянальныя перажыванні і праўдзіва акрэслівалі стан маёй душы. Мне рэдка даво-

[1] *Ogiński M. K.* Listy o muzyce. – Kraków, 1956. – S. 31.

дзілася ўносіць змены ў маю першую імправізацыю»[1]. Тым не менш, творы Агінскага да сённяшняга дня застаюцца даволі папулярнымі, яны вабяць і кранаюць шчырасцю і прыгажосцю, цеплынёй і мілагучнасцю.

Апора на меладыйныя звароты і рытмаінтанацыі, выпрацаваныя ў музычным побыце эпохі, выкарыстанне жанраў бытавой музыкі, характэрных для творчасці аматараў, забяспечылі творам Міхала Клеафаса вялікую папулярнасць яшчэ пры яго жыцці. Аб гэтым, у прыватнасці, сведчыць мноства выданняў і перавыданняў у розных краінах яго паланэзаў. Дарэчы, творчасць менавіта ў гэтым жанры прынесла Агінскаму найбольшы поспех.

Кампазітар пачаў пісаць паланэзы яшчэ ў юнацтве і звяртаўся да гэтага жанру пастаянна. Ужо ў ранніх узорах відавочна імкненне да паэтызацыі танца, надання яму рыс лірычнай замалёўкі ці карціны. Невыпадкова менавіта гэтыя асаблівасці паланэзаў Агінскага заўважалі яго сучаснікі. Па словах кампазітара, прыхільнікі яго творчасці прадказвалі, што ён здзейсніць рэформу ў развіцці жанру паланэза і паспрые ператварэнню яго з «танца грамадства» ў п'есу, якая спалучае ў сабе «спеў, выразнасць, густ і пачуццё»[2]. Гэтым надзеям наканавана было здзейсніцца: Міхал Клеафас сапраўды надаў паланэзу новыя якасці, пераўтварыўшы яго з цырыманіяльнага танца ў маляўнічую і выразную п'есу «для слухання». Сярод 26 паланэзаў Агінскага – самыя розныя па вобразным змесце і характары п'есы: пастаральныя, пампезна-ўрачыстыя, фанфарныя, паглыбленa-сузіральныя і г. д. Разнастайным з'яўляецца і іх фактурнае рашэнне: ад простага выкладання мелодыі і акампанементу да музычнай тканіны, насычанай тэмбрава-рэгістравымі эфектамі. У фармальна-структурных жа і метрарытмавых асновах гэтыя творы, як правіла, не парушаюць «паланэзных» канонаў, захоўваючы радавыя прыметы жанру: характэрныя «пункцірныя» звароты і рытмаінтанацыі, а таксама тыповую для паланэза трохчастковую будову.

Стройнасць формы ўвогуле ўласціва інструментальным творам Агінскага, што набліжае іх да ўзораў класіцысцкага стылю. Разам з тым кампазітар выяўляе сябе і як прадвеснік эпохі рамантызму. Перш за ўсё, паказальна сама цікавасць да малых форм, тыповых для рамантычнай музыкі (сярод інструментальных опусаў Агінскага сустракаем, побач з паланэзамі, вальсы, мазуркі, галоп і менуэт). Але галоўнае, што набліжае Міхала Клеафаса да кампазітараў-рамантыкаў, – гэта вобразнае напаўненне яго кампазіцый, іх

[1] *Ogiński M. K.* Listy o muzyce... – S. 33.
[2] *Бэлза И.* История польской музыкальной культуры... – С. 273.

паэтычнасць і лірызм, а таксама падпарадкаванасць сродкаў выразнасці найбольш поўнаму раскрыццю эмацыянальнага зместу.

Даволі значнае месца ў музычнай спадчыне Агінскага займаюць рамансы і песні[1], якія увасабляюць як сентыменталісцкія і раннерамантычныя, так і класіцысцкія традыцыі.

Працаваў Агінскі і ў такім буйным жанры, як опера. Вядома, у прыватнасці, што яму належыць опера «Зеліс і Валькур, або Банапарт у Каіры», напісаная на ўласнае лібрэта ў 90-я гг. XVIII ст. Яе сюжэт шмат у чым нагадвае фабулу «Выкрадання з сераля» В. А. Моцарта і апавядае пра вызваленне з палону Напалеонам арабскай дзяўчыны і французскага афіцэра.

Вядома, што Міхал Клеафас Агінскі звязваў свае надзеі на вызваленне Вялікага княства Літоўскага з асобай Напалеона, і цалкам верагодна, што опера стала своеасаблівым «музычным прынашэннем» Банапарту. Магчыма таксама, што Агінскі ўвогуле не разлічваў на яе пастаноўку. Пра гэта сведчыць партытура, што захавалася ў рукапісным аддзеле Ягелонскай бібліятэкі[2]. Яна мае шмат недакладнасцей (асабліва ў аркестроўцы) і не можа быць выкарыстана для пастаноўкі без дадатковай кампазітарскай апрацоўкі.

Опера ўяўляе сабой досыць кампактны твор, які складаецца з уверцюры, некалькіх арый, балета і апафеозна-ўслаўляльнага фіналу ў гонар Напалеона. У музычнай мове адчуваецца ўздзеянне італьянскай опернай стылістыкі. Прысутнічаюць таксама арыентальныя элементы, у прыватнасці, шырока выкарыстоўваюцца ўсходнія лады, уводзіцца гучанне музычных інструментаў турэцкага паходжання.

Творчая скарбонка М. Кл. Агінскага ўключае разам з музычнымі і літаратурныя працы – мемуары, сацыяльна-палітычныя і эканамічныя доследы, а таксама творы музычна-эстэтычнага характару – «Лісты пра музыку» і «Назіранні над музыкай» (гл. с. 215).

У цэлым мастацкая спадчына Міхала Клеафаса Агінскага з'яўляецца ўзорам творчасці асвечанага і differently рознабакова адоранага музыканта-аматара, у якой адлюстраваліся рысы як мінулай, так і надыходзячай эпохі.

Сярод таленавітых кампазітараў-аматараў, якія маюць дачыненне да музычнай культуры Беларусі XIX ст., варта згадаць ***Антонія Генрыка Радзівіла*** (1775 – 1833) – славутага музыканта-аматара, мецэната, які паходзіў з Нясвіжскай галіны радзівілаўскага роду[3].

[1] Гл.: Музыка сям'і Агінскіх (вакальныя творы)...

[2] Biblioteka Jagellońska w Krakowie. – Q 21.

[3] У Беларусі выдадзены наступныя творы кампазітара: *Радзівіл А. Г.* Вакальныя творы...; *Ён жа.* Фрагменты з оперы «Фаўст»...; *Ён жа.* Фаўст: Опера ў трох дзеях. Лібрэта І. Гётэ...

Яго бацькі выхоўваліся ў буйнейшых мастацкіх цэнтрах Беларусі – Нясвіжы і Слоніме, у сем'ях знатных апекуноў (Радзівілаў і Агінскіх). Антоній, народжаны ў Вільні, атрымаў бліскучую адукацыю (у тым ліку музычную), быў выхаваны ў лепшых мастацкіх традыцыях. Ён рана праявіў музычныя здольнасці і праславіўся як выдатны віяланчэліст. З 1792 г. князь Антоній вучыцца ў Берліне, дзе сустракае сваю будучую жонку – стрыечную сястру караля Вільгельма II Луізу Брандэнбургскую. З 1794 г. маладыя пасяляюцца ў палацы, які хутка становіцца адным з вядомых музычных асяродкаў Берліна. Тут пастаянна ладзяцца канцэрты (у якіх бярэ ўдзел і сам князь), прысутнічаюць выдатныя музыканты, якія падтрымліваюць шчырае сяброўства з гасцінным гаспадаром. Яму прысвячаюць свае творы Л. Бетховен, Ф. Мендэльсон, М. Шыманоўская, а таксама Ф. Шапэн, які падоўгу жыве ў рэзідэнцыях Радзівілаў. Ён вельмі цёпла выказваецца наконт музыкі князя, якога лічыць сапраўдным глюкістам[1]. Між тым Антоній, які становіцца адным з буйных палітычных дзеячаў тагачаснай Еўропы (намеснікам прускага караля ў Вялікім княстве Познаньскім), не пакідае і музычныя заняткі, шмат часу аддае кампазіцыі. Ён стварае музычныя нумары да аднаактовай ідыліі «Вялікі дзень у замку» (1814 – 1815), дзясяткі камерных твораў – рамансаў і віяланчэльных п'ес. Але найбольш вядомым яго творам, напісаным у садружнасці з І. Гётэ, з'яўляецца опера «Фаўст». Нягледзячы на тое, што кампазіцыя належыць пяру аматара, для свайго часу яна аказалася шмат у чым наватарскай. Пасля прэм'еры 1835 г., якая адбылася ўжо пасля смерці аўтара, опера з трыумфам ставілася ў тэатрах Германіі, Польшчы, Чэхіі і Англіі. Усхваляваныя ж водгукі аб ёй пакінулі многія знакамітыя дзеячы культуры – ад Р. Шумана і Ф. Ліста да У. Адоеўскага і І. Тургенева.

Несумненна, што для А. Г. Радзівіла, як і М. Кл. Агінскага, М. Радзівіла і іншых кампазітараў-аматараў, якія перш за ўсё былі грамадскімі дзеячамі, музычная творчасць не з'яўлялася галоўнай справай жыцця, аднак узоры гэтай творчасці маюць безумоўную гісторыка-культурную каштоўнасць.

Акрамя буйных музыкантаў, чые імёны трывала ўвайшлі ў аналы гісторыі музыкі розных краін, у Беларусі дзейнічалі і многія менш

Біяграфічныя звесткі аб А. Г. Радзівіле прыведзены Н. Собалевай у буклеце, прысвечаным прэм'еры оперы (*Радзивилл А. Х.* Гёте. «Фауст» /фрагменты/; либретто И. В. Гёте, пер. Василя Сёмухи. – Минск, 1997 /гл. с. 7-29/).

[1] *Бэлза И.* Шопен. – М., 1968. – С. 129-130.

вядомыя сёння кампазітары і выканаўцы: К. Марцінкевіч, Ю. Шадурскі, Л. Скрабецкі, К. Масальскі, Т. Юзэфовіч, І. Падабедаў і інш[1].

Паводле адкрытых матэрыялаў, у Беларусі працавалі і пісалі творы буйных літургічных і свецкіх жанраў, камерныя кампазіцыі таксама і А. Сакульскі, Ф. Баброўскі, (?) Плашына, Я. Рэнер і інш.[2]

Надрукаваны ў Беларусі таксама фартэпіянныя творы таленавітых кампазітараў-аматараў Ю. і І. Крашэўскіх[3]. Юзаф Ігнацій Крашэўскі (1812 – 1887), сябра і калега С. Манюшкі (менавіта на яго вершы напісаны многія рамансы «Хатняга спеўніка», паэмы і кантаты кампазітара), добра вядомы як буйны дзеяч культур Беларусі, Літвы і Польшчы. Патрыёт беларускага краю, гісторык, выдавец, бібліёграф, мастак і кампазітар, ён праславіўся як аўтар сотняў літаратурных і гістарычных твораў, сярод якіх – шматтомная гісторыя ВКЛ, «Жыццё Вітаўта», «Апошняя княжна Слуцкая», вершы і паэмы. Творчасць гэтага сапраўднага энцыклапедыста, як і яго брата Каятана Крашэўскага (1827 – 1896) – пісьменніка, астранома, калекцыянера і музыканта, – яшчэ чакае сваіх беларускіх даследчыкаў.

Музычная творчасць

Пры ўсёй непадобнасці лёсаў, музычных інтарэсаў і схільнасцей айчынных майстроў, іх творчасць яднае несумненная прыналежнасць да асноўнага еўрапейскага стылявога кірунку таго часу, а іменна рамантызму. Гэта выяўляецца і ў вобразным змесце іх кампазіцый, напоўненых новым сэнсам і эмацыянальным святлом, і ў арыентаванасці на тыповыя для рамантызму і пераасэнсаваныя пад яго ўплывам жанры музычнай творчасці, у першую чаргу – на вакальную і інструментальную мініяцюру[4].

Зварот да камерна-вакальных і інструментальных жанраў быў шмат у чым дэтэрмінаваны бурным ростам у беларускіх гарадах і

[1] *Капилов А., Ахвердова Е.* Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX веков...

[2] *Немагай С., Фралоў А.* Помнікі айчыннай музычнай культуры ў віленскіх архівах // Весці БДАМ. – 2008. – № 12. – С. 53-62; *Немагай С.* Антон Сакульскі – кампазітар і педагог Беларусі першай паловы XIX стагоддзя // Весці БДАМ. – 2009. – № 13. – С. 10-15.

[3] *Крашэўскі Ю., Крашэўскі К.* Творы для фартэпіяна / уклад. і ўступ. арт. Я. Паплаўскага, муз. рэд. І. Алоўнікава. – Мінск, 2009.

[4] Пры разглядзе аўтарскай творчасці Беларусі XIX ст. мы кіруемся крытэрыямі, выпрацаванымі ў адносінах да айчыннай музычнай культуры ў цэлым: пад увагу бярэцца перш за ўсё музыка, створаная ў Беларусі, а таксама напісаная па-за яе межамі ўраджэнцамі Беларусі.

маёнтках разнастайных відаў хатняга аматарскага музіцыравання. Зрэшты, інструментальная і вакальная мініяцюра была шырока прадстаўлена і ў творчасці айчынных музыкантаў рубяжа XVIII – XIX стст. – М. Кл. Агінскага і В. Казлоўскага. Але непараўнальна больш шырокае і разнастайнае яеператварэнне назіраецца ў аўтараў, якія дзейнічалі на працягу ўсяго XIX ст. – Н. Орды, С. Манюшкі, Ф. Міладоўскага, К. Марцінкевіч, А. Абрамовіча, М. Эльскага, Я. Карловіча, Ю. і К. Крашэўскіх, Ю. Масальскага, Ю. Шадурскага, Л. Скрабецкага і інш. Сотні рамансаў і песень, мазурак, вальсаў і паланэзаў, напісаных імі і многімі іншымі аўтарамі, маюць не толькі мастацкую, але і значную пазнавальную цікавасць як захавальнікі і рэпрэзентанты бытавой музычнай лексікі свайго часу, якая адухаўляла кампазітарскую творчасць[1].

Асабліва важкае слова ў сферы фартэпіяннай музыкі было сказана Н. Ордам, які адлюстраваў характэрную для рамантызму тэндэнцыю пашырэння жанравых меж інструментальнай мініяцюры. Эмацыянальна ўзнёслая, яркая і па-мастацку адметная (хоць і неадлучная ад шапэнаўскай інтанацыйнасці) музыка Орды набыла папулярнасць яшчэ пры яго жыцці. Як адзначалася, кампазітар і мастак выхоўваўся ў Беларусі. Ён захапляўся яе краявідамі, якія адлюстраваў у сваіх жывапісных работах. Аднак у музычнай творчасці Орда не прыяўляў увагі да ўласна беларускіх матываў і фальклорных элементаў, арыентуючыся, як і большасць тагачасных айчынных аўтараў, на агульнаславянскую і заходнееўрапейскую традыцыю.

У гэтым сэнсе вельмі адметнай з'яўляецца творчасць ураджэнца Віцебшчыны А. Абрамовіча. Нагадаем, што ён працаваў у сярэдзіне XIX ст. у Санкт-Пецярбургу і, несумненна, адчуваў уздзеянне «фальклорнай хвалі», што набірала моц у рускім рамантызме. Магчыма, не без яе ўплыву і пад уздзеяннем фальклорна-этнаграфічнай і асветніцкай працы сваіх калег, літаратараў і выдаўцоў, дасведчаных беларусазнаўцаў Я. Баршчэўскага і Р. Падбярэскага, звярнуўся музыкант да роднай яму беларускай мовы і музычнага фальклору. У сваю чаргу гэтыя імкненні кампазітара былі заўважаны і падтрыманы яго калегамі. Так., Р. Падбярэскі ў нарысе «Бела-

[1] Пра шырокую папулярнасць песенна-танцавальных жанраў у Беларусі ў эпоху рамантызму сведчаць не толькі выданні твораў знакамітых майстроў, але і шматлікія рукапісныя, альбомныя зборнікі, што захаваліся з тых часоў (гл.: *Немагай С.* Рукапісныя нотныя зборнікі Беларусі першай паловы XIX стагоддзя /паводле архіўных збораў Літвы і Польшчы/ // Музычная культура Беларусі: да 100-годдзя Л. С. Мухарынскай: навук. працы БДАМ. – Вып. 12. Сер. 1, Беларуская музычная культура. – Мінск, 2006. – С. 258-259).

русь і Ян Баршчэўскі», апублікаваным у 1844 г., вітаў зварот кампазітара да беларускага фальклору і адзначаў, што «Абрамовіч, родам беларус… можа стварыць рэч зусім арыгінальную і заняць выключнае месца ў касмапалітычный еўрапейскай музыцы»[1].

У вакальных, інструментальных творах і асабліва ў фартэпіяннай паэме «Беларускае вяселле» ён з вялікім густам і выразнасцю ўвасабляе народна-жанравыя вобразы. У названай паэме кампазітар паслядоўна паказвае розныя эпізоды вясельнага абраду – ад сватаўства і вянчання да завяршальна-апафеознага вясельнага віру. Кампазітар, увасабляючы фальклорна-этнаграфічную тэму, не выкарыстоўвае прамых фальклорных цытат. Ён ідзе шляхам эмацыянальна-вобразнага абагульнення, а таксама ладаінтанацыйнага, рытмавага, драматургічна-кампазіцыйнага і жанравага (песеннатанцавальнага) увасаблення народнай музыкі. Гэты твор, на думку В. Антаневіч, «дэманструе прыклад уласцівага для сталага рамантычнага фальклорызму комплекснага падыходу да народнай музыкі як да крыніцы вобразна-сюжэтных, вобразна-эмацыянальных, музычна-стылістычных (інтанацыйных, рытмавых, ладавых, фактурных, канструктыўных) даных – разнаўзроўневых сродкаў *этнічнай маркіроўкі* аўтарскага стылю»[2].

У скрыпічнай мініяцюры рамантычныя тэндэнцыі living рознабакова ўвасобіліся ў творчасці М. Ельскага, які ў сваіх шматлікіх п’есах арганічна спалучыў бліскучую віртуознасць, эфектнасць з меладыйнай прыгажосцю і вытанчанасцю, а эмацыянальную ўзнёсласць – з глыбінёй вобразнага зместу. Аднак для гэтага аўтара не характэрна ўвасабленне беларускай народнай музыкі, якую ён рупліва збіраў, запісваў і вывучаў[3]. У сваёй творчасці (нават у такіх узорах, як «Сялянская мазурка») ён, як і Н. Орда, арыентаваўся на музыку гарадскога і маёнткавага быту.

У сферы камерна-вакальных жанраў асабліва шмат зрабіў, як вядома, С. Манюшка, пяру якога належыць больш за 400 песень і рамансаў. Напісаныя пераважна на вершы Я. Чачота, У. Сыракомлі, А. Міцкевіча, А. Ходзькі, А. Адынца, Т. Зана і іншых айчынных паэтаў, гэтыя творы надзвычай рознабакова адлюстроўваюць мастацкія рэаліі свайго часу і імкненне кампазітара ўвасобіць «мясцовы характар і каларыт», выявіць у музыцы «нацыянальнае, краёвае, мясцовае»[1]. Вобразна-змястоўныя і інтанацыйна-стылявыя крыніцы вакальнай творчасці Манюшкі ахопліваюць як заходнееўрапейскую, так і агульнаславянскую і ўласна польскую музычную плынь, як мясцовыя гарадскія, так і беларускія фальклорныя крыніцы. Апошнія асабліва моцна паўплывалі на кампазітара ў працэсе асабістых творчых кантактаў з дасведчанымі знаўцамі, збіральнікамі і прапагандыстамі беларускага фальклору – Я. Чачотам і У. Сыракомлем, на чые вершы Манюшкам напісана большая частка вакальных мініяцюр. Апасродкаванае асэнсаванне беларускага фальклору адбывалася і праз паэзію А. Міцкевіча, якая натхніла кампазітара на стварэнне не толькі каля дваццаці камерна-вакальных твораў, але і балад ды кантат. Можна пагадзіцца з меркаваннем К. Шасцілоўскай у тым, што «праз этнаграфізм перакладаў Чачота, сацыяльную завостранасць дэмакратычных вершаў Сыракомлі, узвышаную рамантычнасць трактоўкі фальклорных вобразаў Міцкевіча кампазітар спасцігаў мастацкую сутнасць беларускага фальклору і на гэтай аснове стварыў багатую, па-мастацку каштоўную спадчыну, якая стаяла ля вытокаў беларускай музычнай класікі»[2]. Разам з тым музычна-стылявое ўвасабленне беларускіх фальклорных крыніц кампазітарам далёка ад непасрэднага звароту да пэўных узораў народнай творчасці. Хутчэй Манюшка абірае той жа шлях, што і тагачасныя паэты Беларусі: звяртаючыся да фальклорнай тэматыкі, да агульначалавечых і канкрэтна-лакальных тэм, ён апелюе ў сваёй творчасці перш за ўсё да мясцовай інтэлігенцыі, выхаванай на еўрапейскіх традыцыях. Адсюль – нязменная вытанчанасць і густоўнасць манюшкаўскіх твораў, «еўрапейскасць» іх музычнай лексікі, стылявая цэласнасць, бездакорная арганічнасць спалучэння паэтычнага і музычнага радоў, а таксама пазбяганне цытатных метадаў працы з фальклорным матэрыялам.

У адрозненне ад Манюшкі, А. Абрамовіч непасрэдна звяртаецца да беларускай песеннай традыцыі. У вакальных мініяцюрах на тэксты Я. Баршчэўскага «Гарэліца» і «Дзеванька», а таксама ў апрацоўках народных песень «Дуда» і «Зязюлька» (апублікаваны ў «Roczniku Literackim» пад назвай «Песні Белай Русі» лацінскім шрыфтам на беларускай мове) кампазітар дэманструе, на думку В. Антаневіч, разнастайныя падыходы да народнай песеннасці: ад гарманізацыі народнай мелодыі да спалучэння рамансавых прыёмаў

[1] *Падбярэскі Р.* Беларусь і Ян Баршчэўскі // Пачынальнікі: З гісторыка-літаратурных матэрыялаў XIX стагоддзя. – Мінск, 1977. – С. 71-72.
[2] *Антоневич В.* Белорусская музыка XX века: композиторское творчество и фольклор. – Минск, 2003. – С. 76.
[3] *Капилов А.* Скрипка белорусская... – С. 53-59.

[1] Цыт. па: *Скорабагатаў В.* Зайгралі спадчынныя куранты... – С. 68-69.
[2] *Шасцілоўская К.* Камерна-вакальная творчасць Станіслава Манюшкі // Беларускае музыказнаўства – 2000. матэрыялы IX Навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай. – Мінск, 2001. – С. 96.

з «нестандартнымі фактурнымі сітуацыямі, якія звязаны з арыентацыяй на традыцыі народнага (інструментальнага) выканальніцтва…»[1].

Як вядома, у XIX ст. айчынныя кампазітары амаль не праяўлялі цікавасці да буйнамаштабных жанраў: з-пад іх пяра не выходзяць сімфанічныя і оперныя творы, накшталт палотнаў Вэрдзі і Бізэ, Чайкоўскага і Мусаргскага, Берліоза і Вагнера. Нават у такіх жанрах, як кантата, відавочна імкненне да камернізацыі, характэрнае для творчасці Манюшкі. Яго «Мадона», «Ніола», «Пані Твардоўская» – гэта тыпова камерныя кантаты, у якіх асноўную сэнсавую і драматургічную нагрузку нясуць не харавыя, а сольныя партыі[2].

Увогуле ж для плённага развіцця буйных жанраў, асабліва оперна-балетнага і сімфанічнага, у беларускіх гарадах яшчэ няма спрыяльных умоў: стацыянарны музычны тэатр і буйныя аркестры ўзнаўляюцца тут толькі ў самым канцы XIX ст. Раней жа з творамі заходнееўрапейскіх, польскіх і рускіх кампазітараў тутэйшую публіку знаёмяць, як адзначалася, пераважна гастрольныя калектывы. Што да мясцовых аўтараў, якія спрабуюць свае сілы ў музычна-сцэнічных жанрах, то яны дэманструюць вынікі сваёй дзейнасці пераважна па-за межамі Беларусі. Святло рампы мінскай ды віленскай сцэн бачаць толькі музычна-сцэнічны творы С. Манюшкі, у тым ліку напісаныя ім у садружнасці з В. Дуніным-Марцінкевічам[3] («Сялянка», «Чароўная вада», «Рэкруцкі набор», «Спаборніцтва музыкантаў»), яго ж «Канторшчыкі», «Начлег у Апенінах», «Латарэя», «Ідэал», «Карманьёл», «Новы Дон Кіхот», «Бэтлі», «Жоўты каўпак», а таксама «Канкурэнты» Ф. Міладоўскага (лібрэта У. Сыракомлі і М. Лапіцкага). Музычны матэрыял гэтых опер захаваўся фрагментарна і стаў вядомым у Беларусі толькі ў апошнія гады – у асноўным дзякуючы намаганням С. Немагай, якая прывезла электронныя копіі шэрагу ранніх оперных твораў Манюшкі, а таксама фрагменты аперэтак «Цудоўная вада», «Рэкруцкі набор» і «Жоўты каўпак». Сярод гэтых матэрыялаў аказалася таксама пастаўленая ў Мінску камедыя-опера Манюшкі «Канторшчыкі», якая прыцягнула ўвагу даследчыцы як *першы* ўзор опернай творчасці кампазітара. Паводле выкананай ёю атрыбуцыі рукапісу, захаванага

[1] *Антоневич В.* Белорусская музыка XX века: композиторское творчество и фольклор... – С. 76.
[2] Больш падрабязна гл. пра гэта: *Копытько Н.* Камерно-кантатные принципы мышления и их претворение в творчестве Станислава Монюшко // Весці БДАМ. – 2006. – № 8. – С. 15-19.
[3] Пра музычную творчасць В. Дуніна-Марцінкевіча гл.: *Дадзіёмава В.* Музычнымі шляхамі Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча // Музычная культура Беларусі: Гісторыя і сучаснасць: матэрыялы навук. канф. – Мінск, 2008. – С. 37-45.

ў бібліятэцы Варшаўскага музычнага таварыства, вынікае, што опера была пастаўлена ў Мінску раней за 1834 г.[1]

Лібрэта твора належыць Фрыдэрыку Скарбку, польскаму пісьменніку, драматургу, гісторыку ды грамадскаму і палітычнаму дзеячу. Згодна з сюжэтам, «Канторшчыкі» маюць сатырычную накіраванасць, высмейваюць чыноўнікаў і бюракратаў. Як адзначае С. Немагай, «у сюжэце “Канторшчыкаў” выяўляецца нямала паралеляў са зместам больш позняй аперэткі-“фрашкі” С. Манюшкі “Латарэя” (1841) на лібрэта О. Корвін-Мілеўскага. У абодвух творах інтрыга пабудавана на тым, што бацька прыгожай паненкі вагаецца паміж перспектывай аддаць дачку за багатага і саліднага, але старога жаніха, з аднога боку, ці за каханага хлопца – з другога»[2].

Пры перавазе драматычнага пачатку, опера «Канторшчыкі» адрозніваецца яркімі музычнымі фрагментамі, што ўяўляюць сабой песенныя і ансамблевыя нумары. Простыя па сваёй пабудове (пераважна куплетная форма) і музычнай лексіцы, яны шчыльна звязаны з гарадскім бытавым музіцыраваннем і даступны для аматарскага выканання. Інструментальны склад партытур уключае дзве флейты, два кларнеты, дзве валторны і струнны квартэт. Можна цалкам пагадзіцца з Немагай у тым, што «музычны матэрыял “Канторшчыкаў” – яркі, пластычны, а таму лёгка запамінальны і цікавы для слухача. Рукапіс камедыя-оперы сведчыць, што малады С. Манюшка добра засвоіў навыкі пабудовы партытуры, а таксама выдатна арыентаваўся ў стылістыцы і жанравых канонах музычна-камедыйных твораў»[3].

Дзякуючы намаганням беларускіх даследчыкаў, сёння стала даступнай і партытура оперы Манюшкі «Латарэя», пастаўленай у Гродне ў 1841 г. (таксама захавалася ў Варшаўскім музычным таварыстве, копіі прывезены У. Лябецкім і С. Немагай)[4]. Сюжэт гэтай

[1] *Немагай С.* «Канторшчыкі» С. Манюшкі: першы вопыт кампазітара ў оперным жанры // Музычная культура Беларусі на скрыжаванні эпох: навук. працы БДАМ. – Вып. 26. Сер. 1, Беларуская музычная культура. – Мінск, 2011. – С. 275-294.
[2] Там жа. – С. 280-281.
[3] Там жа. – С. 293.
[4] *Moniuszko S.* Loterya, fraszka w jednym akcie: Partytura orkiestrowa [Nuty]. – Warszawa, [1908].

Больш падрабязна пра гэты твор гл.: *Paczkowski Sz.* Kilka uwag w sprawie historii i libretta Loterii Stanisława Moniuszki // Teatr operowy Stanisława Moniuszki: Reconesance. – Poznań, 2005. – S. 65-72; *Лебецкий В.* Страницы прошлого музыкальной культуры Гродненщины: Оперы С. Монюшко на гродненской сцене // Музычная культура Беларусі: Знаходкі і адкрыцці: матэрыялы Мірскіх навук. чытанняў. – Мір, 2009. – С. 117-123; Памяць: гісторыка-

невялікай аперэты заснаваны на непаразуменні, якое здарылася з выйгрышам амбіцыйнага прэтэндэнта на руку мясцовай прыгажуні Ганны, закаханай у беднага канцэлярыста Яна. Шчасцю юнай пары бярэцца дапамагчы Незнаёмец, які наладжвае справы так, каб выйгрыш дастаўся Яну, і той атрымаў права на шлюб з Ганнай. У нейкай меры гэты сюжэт нагадвае і «Агатку», і «Чужое багацце» Голанда, і шмат іншых сентыментальных твораў XVIII – XIX стст., у якіх услаўляецца сапраўднае пачуццё, супрацьпастаўленае ўсеўладдзю багацця. Не прэтэндуючы на глыбіню і дэталёвасць распрацоўкі вобразаў, твор у агульных рысах маляваў тыповых для такіх п'ес персанажаў. Роля музыкі ў іх характарыстыцы была параўнальна сціплай. Аднак індывідуальнасць кампазітара, яго арыгінальны аўтарскі стыль праявіліся ў «Латарэі» ўжо даволі выразна.

У адрозненне ад названых вышэй твораў музычны матэрыял «Сялянкі» захаваўся фрагментарна. Аднак і тыя невялікія ўрыўкі з мінскай оперы Манюшкі, што дайшлі да нашага часу, сведчаць аб яркім меладыйным дары аўтара і яго імкненні абаперціся на інтанацыі бытавой музыкі тагачаснай Беларусі. Вядома таксама, што ў «Сялянцы» гучалі беларускія народныя песні «Як пайшоў наш каваль», «Я цяцерку злавіў», «Хадзі, дзеўка-чарнабрэўка»[1] і беларускі танец «Мяцеліца»[2].

Такім чынам, у цэлым уклад Манюшкі ў станаўленне оперы ў Беларусі несумненны.

У гісторыі еўрапейскага музычнага рамантызму шырока вядома опера «Фаўст», напісаная прадстаўніком нясвіжскай галіны радзівілаўскага роду Антоніем Радзівілам у першай трэці XIX ст. і пастаўленая ў Берліне ў 1835 г. (у Мінску – у 1997 г.). Пры ўсёй складанасці музычнага вырашэння, гэты опус застаецца этапным для гісторыі еўрапейскага рамантызму. Створаны ў садружнасці з Гётэ (які ні да, ні пасля гэтага не пісаў оперных лібрэта), «Фаўст», па сутнасці, адкрыў сусветную музычную фаўстыяну і ўвасобіў прынцыпова новую, гістарычна перспектыўную оперную эстэтыку, якая ўзвысіла музычна-сцэнічны твор да ўзроўню філасофска-псіхалагічнай драмы і надала яму статус выразніка агульначалавечых

дакументальная хроніка горада Гродна / Г. Пашкоў [і інш.]; рэд. С. Самуэль. – Мінск, 1999.

Па ініцыятыве «Беларускай капэлы» ў Мінску ў 2009 г. адбылося канцэртнае выкананне оперы.

[1] *Капилов А.* Музыкальный театр Белоруссии XIX – начала XX в. ... – С. 289.

[2] Гісторыя беларускай літаратуры XI – XIX стагоддзяў... – С. 207; *Капилов А., Ахвердова Е.* Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX веков... – С. 71.

маральна-этычных праблем. У оперы спалучаюцца элементы заходнееўрапейскай і славянскай музычнай лексікі, рысы высокапрафесійнага і аматарскага мастацтва з уласцівай для апошняга апорай на шырокае кола бытавых рытмаінтанацый.

Сярод музычна-сцэнічных твораў, якія цалкам можна аднесці да спадчыны эпохі рамантызму, вылучаецца і гістарычная опера «Маргер», напісаная ўраджэнцам Ліды К. Горскім па матывах аднайменнай паэмы беларускага польскамоўнага паэта У. Сыракомлі (Л. Кандратовіча). Заснаваны на сярэдневяковых хроніках Вялікага княства Літоўскага (якія распавядалі пра барацьбу старажытных літвінаў с крыжакамі), твор абагульнена ўвасабляе нацыянальную ідэю ў самым шырокім яе разуменні, у тым ліку праз літвінскі (беларускі) кампанент. Гэта выяўляецца, на думку даследчыцы гэтай оперы Р. Аладавай, «у сімбіёзе славянскіх элементаў: рускіх, польскіх, а ў хоры літоўскіх дзяўчын – і мадэліруемых літвінскіх (балта-славяне)»[1]. Характэрна для рамантычнай традыцыі і фальклорна-міфалагічная паэтыка твора, «пагружанасць» яго герояў «у народную стыхію»[2]. Працягваючы традыцыі гістарычнай оперы Манюшкі «Страшны двор», «Маргер» дэманструе яшчэ ўтоены ад беларускага слухача, але мэтанакіраваны рух да нацыянальнай гісторыка-гераічнай оперы[3], які знойдзе працяг у творчасці наступнага пакалення беларускіх кампазітараў – А. Багатырова, Я. Цікоцкага, М. Куліковіча-Шчаглова, М. Аладава, Г. Вагнера, А. Мдзівані, Д. Смольскага, У. Солтана, А. Бандарэнкі і інш.

Як бачым, музычнае мастацтва Беларусі не засталося ўбаку ад працэсу станаўлення рамантычнай оперы, аднак многія яе ўзоры былі невядомы на радзіме іх аўтараў і ўвасобілі як бы латэнтны этап фарміравання гэтага жанру ў беларускай музыцы.

У адрозненне ад оперы сімфонія – як жанр музычнай творчасці – амаль не прыцягвала ўвагі кампазітараў Беларусі. Разам з тым, музыку для сімфанічнага аркестра пісалі многія з іх, у прыватнасці Ю. Дашчынскі, Ф. Міладоўскі, К. Горскі, М. Ельскі і інш.

Да ўзораў сімфанічнага жанру адносяцца і оперныя ўверцюры С. Манюшкі, напісаныя кампазітарам у беларускі перыяд творчасці: «Каін», «Ваенная ўверцюра» (ці «Гетманская каханка»), а

[1] *Аладова Р.* Константин Горский и его опера «Маргер»... – С. 127.

[2] Там жа. – С. 128.

[3] Падрабязна пра лёс гістарычнай оперы гл. у працы: *Сергиенко Р.* Историческая белорусская опера. Особенности трактовки // Музычная культура Беларусі: Гісторыя і сучаснасць: матэрыялы навук. канф. – Мінск, 2008. – С. 46-54.

таксама яго сімфанічная паэма «Байка»[1]. Напоўненая казачна-фантастычнымі баладнымі вобразамі, яна арганічна яднае традыцыі акадэмічнага еўрапейскага сімфанізму і элементы бытавой музычнай лексікі, заснаванай на лакальных песенна-танцавальных матывах. Невыпадкова беларуская даследчыца В. Савіцкая, выяўляючы ролю гэтага этапнага твора ў працэсе станаўлення беларускага сімфанізму, адзначае: «...у асіміляцыі разнародных нацыянальных і іншанацыянальных фальклорных, бытавых, прафесійных элементаў і фарміраваліся асновы не толькі індывідуальнага аўтарскага, але і – шырэй – беларускага нацыянальнага музычнага стылю»[2]. Уверцюру «Гетманская каханка» Савіцкая адносіць да жанру ўверцюры-балады, што адлюстроўвае не толькі «сутнастныя рысы рамантычнага мастацкага светаадчування»[3], але і глыбінную сувязь твора з народнымі вытокамі. Непасрэдныя ж фальклорныя крыніцы яна знаходзіць у інтанацыйна-рытмавых формулах, пададзеных у зборы М. Федароўскага «Люд беларускі»[4]. Разам з тым твор захоўвае несумненныя прыметы агульнаеўрапейскага сімфанічнага стылю свайго часу, арганічна ўваходзячы ў кантэкст рамантычнага музычнага мастацтва.

З кампазітараў – ураджэнцаў Беларусі найбольш значны ўклад у развіццё рамантычнага сімфанізму ўнёс Мячыслаў Карловіч. Паходзячы з сям'і вядомага этнографа, збіральніка і знаўцы беларускага фальклору, пісьменніка і музыканта Яна Карловіча, Мячыслаў неаднаразова звяртаўся да беларускай народнай творчасці. Асабліва ярка яе ўзоры ўвасобіліся ў знакамітай «Літоўскай рапсодыі», заснаванай на беларускіх народных песнях. Аднак, як правільна адзначае В. Савіцкая, «народна-песенны матэрыял знаходзіцца тут у складаным узаемадзеянні з індывідуальнай аўтарскай лексікай. Па сутнасці, гэты твор дэманструе тыповы для познерамантычнага светаадчування падыход да фальклору: архаіка выка-

[1] Больш падрабязна пра гэты творы гл.: *Савицкая О.* Белорусская симфония: истоки, эволюция жанра // Проблемы национальных музыкальных культур на рубеже третьего тысячелетия. – Минск, 1999. – С. 143-144; *Яна ж.* Фантастическая увертюра «Байка» С. Монюшки: к вопросу о становлении романтических жанров в белорусской симфонической музыке // Романтизм в музыке: материалы науч.-техн. конф., Минск, 3–5 дек. 1997 г. – Минск, 1999. – С. 40-55.
[2] *Савицкая О.* Фантастическая увертюра «Байка» С. Монюшки... – С. 144.
[3] *Савицкая О.* Неизвестные страницы истории симфонической музыки Беларуси: увертюра «Kochanka hetmańska» С. Монюшко // Музычная культура Беларусі: Перспектывы даследавання: матэрыялы XIV Навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай. – Мінск, 2005. – С. 95.
[4] Там жа. – С. 91.

рыстоўваецца ў кантэксце вострага псіхалагізму і вытанчанапачуццёвай сузіральнасці»[1].

Характэрныя рысы музычнага рамантызму адлюстраваліся і ў Другім скрыпічным канцэрце М. Ельскага, адзначаным яркай вобразнасцю, маляўнічасцю і віртуознасцю пісьма[2].

У цэлым оперна-сімфанічная творчасць айчынных кампазітараў эпохі рамантызму не стала вядомай у тагачаснай Беларусі. Не асэнсоўвалася яна як уласная і прадстаўнікамі беларускай нацыянальнай кампазітарскай школы наступнага, XX ст. I ўсё ж і сімфанічная, і оперная музыка кампазітараў Беларусі XIX ст. дэманструе магутныя патэнцыяльныя магчымасці развіцця ключавых для станаўлення нацыянальнага музычнага мастацтва буйнамаштабных жанраў.

Побач са свецкай галіной музычнага мастацтва ў Беларусі працягвае сваё развіццё і рэлігійная. Яна яскрава прадстаўлена ў творчасці Станіслава Манюшкі і Фларыяна Міладоўскага, Яна Галіча-Сулінскага і Юзафа Грыма. Гэтыя і іншыя кампазітары працавалі ў рэчышчы асобага кірунку ў касцёльнай музыцы – цэцыліянізму, які меў на мэце вяртанне да літургічных канонаў і вызваленне ад свецкіх уплываў[3]. Разам з тым творы айчынных кампазітараў яскрава ўвасаблялі рысы рамантызму. Гэта асабліва выразна выявілася ў месах С. Манюшкі і Ф. Міладоўскага, а таксама сакральных творах К. Горскага, якія вылучаюцца эмацыянальнай узнёсласцю, адпаведнасцю стылістыцы рамантызму ўсіх сродкаў музычнай выразнасці, меладыйным багаццем, тыпова рамантычнымі па сваёй сутнасці гарманійнымі, ладатанальнымі і фактурнымі элементамі музычнай лексікі[4].

[1] *Савицкая О.* Белорусская симфония: истоки, эволюция жанра... – С. 143-144.
[2] *Капилов А., Ахвердова Е.* Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX веков... – С. 77-78.
[3] Больш падрабязна гл. пра гэта: *Шэйпа С.* Кс. Ян Галіч-Сулінскі – дзеяч музычнай культуры Беларусі другой паловы XIX ст. // Беларускае музыказнаўства: Новыя далягляды: матэрыялы XIII Навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай. – Мінск, 2004. – С. 87-90; *Шэйпа С.* «Школа для аргана» 1881 г. Юзафа Грыма – віленскага музыканта другой паловы XIX стагоддзя // Старонкі гісторыі беларускай музыкі: навук. працы БДАМ. – Вып. 8. Сер. 1, Беларуская музычная культура. – Мінск, 2005. – С. 114.
[4] *Шэйпа С.* Праявы рамантызму ў месах С. Манюшкі і Ф. Міладоўскага // Пытанні музычнай культуры Беларусі і свету ў сучасных даследаваннях: навук. працы БДАМ. – Вып. 15. Сер. 1, Беларуская музычная культура. – Мінск, 2007. – С. 46-55.

Музычная думка

У XIX ст. еўрапейская музычная думка, як вядома, дасягае высокага ўзроўню развіцця, закладаючы падмурак сучаснай акадэмічнай музыкалогіі. Сярод фундаментальных даследаванняў еўрапейскіх музыколагаў па праблемах кампазіцыі, гармоніі і формы вылучаюцца класічныя працы А. Маркса, Я. Вэбера, Х. Рымана, манаграфіі па гісторыі і тэорыі музыкі Ф. Феціса, А. Бландо, А. Амброза, Л. Кёхеля і інш.

У Расіі выходзяць падручнікі па гармоніі І. Гунке, Э. Матусевіча, А. Фрыша, М. Кнопфа, А. Ільінскага. Але асабліва плённа руская музычная думка разгортвае свае далягляды ў працах А. Львова, Г. Лароша, П. Чайкоўскага, М. Рымскага-Корсакава, А. Арэнскага, Г. Канюса, М. Іпалітава-Іванава[1].

У Польшчы музычная думка атрымлівае ўвасабленне у даследаваннях і слоўніках Ю. Эльснера, М. Сужынскага, К. Курпінскага, А. Хыбінскага, А. Савінскага, А. Фрэера, Я. Ярмушэвіча, А. Сімана і інш.

Музычная думка Беларусі прадстаўлена пераважна выданнямі мясцовых аўтараў, ажыццяўлёнымі ў другой палове XIX ст. пераважна ў Варшаве і Вільні – у цэнтрах, дзе жылі і працавалі ў той час амаль усе буйныя айчынныя музыканты. Натуральна, што ўсе друкі і рукапісы застаюцца польскамоўнымі, як і большасць уласна літаратурных помнікаў тагачаснай Беларусі. Аўтары найбольш вядомых выданняў – Н. Орда (1873), С. Манюшка (1871) і М. Ельскі (1860 – 1900-я гг.).

Як адзначалася, музычныя творы Н. Орды прызначаны галоўным чынам для выканаўцаў-аматараў. Такую ж накіраванасць мае і педагагічная распрацоўка, а дакладней самавучыцель, напісаны Ордам у 1861 г. (гэтая дата пазначана ў прадмове да выдання) і надрукаваны ў 1873 г. Поўная назва працы – «Граматыка музыкі, альбо Аналітычны і практычны выклад мелодыі і гармоніі з кароткім дадаткам аб фузе, кантрапункце, аркестравых інструментах, аб аргане, фартэпіяна і навуцы спеву для выкарыстання піяністамі, напісаная Напалеонам Ордам. Варшава, у друкарні Яна Яворскага, пры вуліцы Кракаўскае прадмесце, № 15. 1873»[2]. Выданне мае

[1] Больш падрабязна пра даследаванні заходнееўрапейскіх і рускіх тэарэтыкаў гл.: Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Холопов Ю. [и др.]... – С. 112-143.

[2] «Gramatyka muzyki; czyli, Wykład rozbiorowy i praktyczny melody i harmonii, z dodatkiem w krótkości o fudze, kontrapunkcie, instrumentach orkiestrowych, o

прысвячэнне «нашаму кампазітару» – Станіславу Манюшку, «земляку» і, відавочна, аднадумцу аўтара, які адгукнуўся на «Граматыку» ўзнёслым лістом. Факсіміле гэтага ліста Орда змясціў перад тэкстам падручніка. У лісце не толькі выказваецца падзяка земляку за прысвячэнне такой «годнай працы», але і крыўда на тое, што аматараў музыкі, якім адрасавана праца, становіцца «ў нас вельмі мала, і, што горш, усё меней».

І ўсё ж відавочна, што Орда меў спадзяванне на пашырэнне музычных ведаў і на зацікаўленне ігрой на фартэпіяна. Менавіта дзеля гэтага, як адзначаецца ў прадмове, і была прызначана яго праца, што мела на мэце дапамагчы піяністам ажыццяўляць аналіз музычных твораў і падбіраць адпаведны акампанемент да папулярных мелодый («разабраць мелодыю... пазнаць, якую гармонію можна да яе падабраць, з якіх тонаў яна складаецца»). Вялікую цікавасць уяўляе той раздзел прадмовы («Пачатак і развіццё мелодыі і гармоніі ў кароткім выкладанні ад часоў грэкаў да нашай эпохі»), у якім пададзены кароткі нарыс гісторыі тэарэтычнага музыказнаўства ў розных яго адгалінаваннях. Так, аўтар згадвае працы Піфагора, Арыстаксена, Амброзія, Жана дэ Мура (Іагана дэ Мурыса), Гвіда Арэцінскага, Лемура. Ён таксама апісвае гістарычнае развіццё гармоніі – ад Гвіда Арэцінскага і Франка Кёльнскага, Арланда Ласа, Якаба Обрэхта, Іаганэса Акегема, Яна Цынторыуса (Іагана Тынкторыуса) і інш. Яго ўвагу прыцягваюць творы Дж. Палестрыны, К. Мантэвэрдзі, Ф. Дурантэ, Дж. Пергалезі, К. В. Глюка, Н. Іамелі. Асобае месца Орда адводзіць трактатам аб гармоніі Ж.-Ф. Рамо і Ф. Марпурга, а таксама менш вядомых аўтараў: Тэсторы, Гальярдзі, Валоцi, Эйлера, Воглера, Кнехта, Шротэра і інш. Аўтар згадвае таксама працы І. Кірнбергера, Д. Цюрка і (?) Даўбэ. Ён узнёсла піша аб творчасці І. С. Баха, Ё. Гайдна, В. А. Моцарта і Л. Бетховена, якія пашырылі ўяўленні аб магчымасцях гармоніі. Еўрапейская музычная думка XIX ст. прадстаўлена ў «Граматыцы» актуальнымі ў тагачасных музычных колах персаналіямі А. Рэйха, Ф. Фяціса, (?) Катэля, (?) Бэртона, (?) Дэрода. Асобна вылучае Орда польскіх кампазітараў: ад М. Гамулкі і Г. Гарчыцкага да К. Курпіньскага, К. Ю. Эльснера і Ф. Шапэна.

Відавочна, што Орда меў дастаткова шырокія ўяўленні аб гісторыі еўрапейскай музычна-тэарэтычнай думкі, якой ён мог ава-

organie, fortepianie i o nauce śpiewu, dla użytku pianistów napisana przez Napoleona Ordę. Warszawa. W drukarnie Jana Jaworskiego, przy ulicy Krakowskie-Pradmeście nr. 15. 1873». Асобнік захоўваецца ў бібліятэцы НАН Беларусі, пераклад часткова зроблены І. Карпук.

лодаць як у гады вучобы ў Вільні, так і падчас жыцця і працы ў Парыжы. Зрэшты, у віленскія гады ён, верагодна, яшчэ не спрабаваў сур'ёзна займацца тэорыяй музыкі, інакш у яго біяграфічных матэрыялах ці ў падручніку хаця б раз згадвалася імя Яна Голанда, які працаваў у Віленскім універсітэце якраз у гады вучобы там Орды. Хутчэй за ўсё, тэарэтычныя веды ён набываў ужо ў французскі перыяд свайго жыцця, калі найбольш актуальнымі для яго сталі згаданыя ў прадмове класічныя працы, у тым ліку прыналежныя прафесарам Парыжскай кансерваторыі.

У 22 лекцыях падручніка, кожная з якіх падзяляецца на некалькі параграфаў, пададзены асновы тэорыі музыкі, гармоніі, аналізу формы і інструментазнаўства. Кожная лекцыя ілюстравана разнастайнымі музычнымі прыкладамі, складзенымі самім аўтарам ці ўзятымі з еўрапейскай класікі (з твораў Палестрыны, Моцарта, Бетховена, Расіні, Беліні і інш.).

Нельга сказаць, што матэрыял выкладаецца строга сістэматычна і паслядоўна, аднак для практычных патрэб такі спосаб яго падачы ўяўляецца даволі арганічным. У працэсе асваення лекцый кожны піяніст-аматар меў магчымасць набыць неабходныя веды і навыкі для самастойных заняткаў на фартэпіяна.

Аўтарам наступнай методыка-педагагічнай працы з'яўляецца С. Манюшка. Яго падручнік (поўная назва – «Дзённік да навукі гармоніі Станіслава Манюшкі. Варшава, выдавец Фердынанд Хосік пры вуліцы Сенатарскай № 496»[1]), як і праца Н. Орды, відавочна, быў выкліканы да жыцця практычнымі патрэбамі, а іменна неабходнасцю стварэння даступных дапаможнікаў для аматараў музыкі і навучэнцаў, жадаючых набыць пачатковыя музычныя навыкі. Аднак, у адрозненне ад Орды, Манюшка не падае ў пачатку працы гістарычнага экскурсу ў прадмет гармоніі і не называе імёнаў яе стваральнікаў і даследчыкаў. У прадмове аўтар толькі адзначае, што навука гармоніі, цікаўная для многіх музыкантаў, звычайна выкладаецца ці вельмі павярхоўна, ці занадта глыбока і падрабязна. Таму наспела патрэба адаптаваць існуючыя працы і пайсці далей у вывучэнні прадмета[2]. Варта згадаць у гэтай сувязі, што ідэя адаптацыі вучэнняў аб гармоніі не была новай для еўрапейскага мастацтва: як адзначалася, яе ўжо неаднаразова па-рознаму здзяйснялі

[1] «Pamiętnik do nauki harmonii Stanisława Moniuszki. Warszawa: Nakład Ferdynanda Hosick przy ulicy Senatorskiej № 496, 1873». Асобнік скапіраваны намі ў Варшаўскай нацыянальнай бібліятэцы. Пераклад ажыццяўлёны разам са студэнткай С. Зошчык.

[2] Там жа. – S. 2.

многія аўтары (ад П. Клузэ і Г. Лефера да Л. Допра). Аднак Манюшка належаў да той нешматлікай катэгорыі аўтараў, якія былі не толькі выкладчыкамі, але і кампазітарамі (у гэтым адметным коле – такія карыфеі, як Ё. Гайдн, Л. Бетховен, пазней П. Чайкоўскі і М. Рымскі-Корсакаў). Нагадаем таксама, што Манюшка быў вучнем арганіста А. Фрэера, аўтара вядомай школы ігры на аргане, а таксама творчым нашчадкам прадстаўніка нямецкай акадэмічнай традыцыі К. Рунгенхагена, у чыім класе несумненна вывучаліся класічныя працы па тэорыі музыкі. Таму нядзіўна, што Манюшка спалучыў у сваім падручніку творча-эўрыстычны і паслядоўна-дыдактычны метады выкладання.

Кніга, складзеная з 16 раздзелаў, пабудавана вельмі арыгінальна і прыдатна для музыкантаў-пачаткоўцаў – у форме пытанняў і адказаў, якія паслядоўна і мэтанакіравана, ад простага да складанага, раскрываюць розныя бакі навукі гармоніі. Пры гэтым кожнае палажэнне ілюструецца нотнымі ўзорамі, а ў апошніх двух раздзелах пададзены прыклады мадуляцый і шматлікія практыкаванні.

Мяркуючы па змесце падручніка, Манюшка абапіраўся на класічныя нямецкія выданні па гармоніі. Па разуменні асноўных паняццяў аўтар відавочна быў паслядоўнікам А. Маркса. Шмат агульнага назіраецца ў падручніках Манюшкі і Чайкоўскага[1]. Гэта невыпадкова, паколькі Чайкоўскі, які вучыўся ў Н. Зарэмбы (вучня А. Маркса), таксама быў паслядоўнікам нямецкай музычна-тэарэтычнай школы і імкнуўся да распаўсюджвання ведаў аб гармоніі сярод пачынаючых музыкантаў.

Калі падручнік па гармоніі Манюшкі быў выдадзены і атрымаў шырокі рэзананс, яго дапаможнік па нотнай грамаце («Школа чытання музыкі для навучэнцаў на розных інструментах, якія карыстаюцца скрыпічным і басовым ключом») застаўся ў рукапісе, які захоўваецца ў Варшаўскім музычным таварыстве (№ 764). Складзеная з 14 параграфаў, праца ўтрымлівае больш за 300 практыкаванняў, найбольш карысных для авалодання навыкамі ігры на фартэпіяна[2].

Ёсць яшчэ адна рукапісная праца Манюшкі, а іменна «Нататкі пра касцёльную музыку», якая захоўваецца ў Дзяржаўнай бібліятэцы імя М. Салтыкова-Шчадрына (Збор Ваксэля, 366). Яна мае хутчэй не метадычнае, а музычна-выхаваўчае значэнне, паколькі акрэслівае стан сучаснай аўтару касцёльнай музыкі і прадстаўляе план

[1] Нагадаем, што гэтыя падручнікі выйшлі амаль адначасова: Манюшкі – у 1871 г., Чайкоўскага – у 1872 г.

[2] *Rudziński W.* Studia i materiały. – Cz. II. – Kraków, 1961. – S. 740.

стварэння шэрагу рэлігійных кампазіцый. Манюшка канстатуе, што ў касцёле, на жаль, гучыць шмат твораў, набліжаных да опернага стылю, на змену якім павінны прыйсці больш строгія кампазіцыі, закліканыя стварыць малітоўны настрой у вернікаў. На думку аўтара, варта шырэй выкарыстоўваць простыя касцёльныя песні ў народным духу, даступныя для выканання самім прыхаджанам[1].

У цэлым працы Манюшкі, маючы пазнавальна-гістарычную каштоўнасць, варты таго, каб стаць прадметам спецыяльных даследаванняў музыказнаўцаў, якія вывучаюць спадчыну буйнога музыканта, каранямі звязанага з айчыннай музычнай культурай.

Падобную значнасць маюць і распрацоўкі выдатнага беларускага і польскага фальклярыста, філолага, лексікографа, музычнага дзеяча, выканаўцы і кампазітара Яна Карловіча, які пераклаў «Асновы гармоніі» Э. Рыхтэра, «Падручнік па музычнай кампазіцыі» Ё. Лобе, а таксама стварыў арыгінальную працу – «Праект новага музычнага пісьма». Апошняя работа Карловіча заслугоўвае, на наш погляд, асаблівай увагі, паколькі яна з'яўляецца адзіным узорам даследавання айчынных аўтараў у галіне музычнай палеаграфіі.

«Праект» Я. Карловіча быў выдадзены ў Варшаве тройчы – на англійскай (1876), французскай (1878) і польскай (1892) мовах[2]. Аднак шырокага распаўсюджання гэтая праца не атрымала, паколькі яе прынцыпы аказаліся шмат у чым штучнымі.

Між тым сама ідэя ўдасканалення нотнага запісу была, як вядома, не новай для музычнага свету, які з самых пачаткаў пісьменнасці, ад старажытных часоў дбаў пра ўдасканаленне сістэмы запісу музычнага тэксту. Натуральна, што Ян Карловіч, markрознабакова адукаваны інтэлектуал, выхаванец Маскоўскага, Гейдэльбергскага, Берлінскага ўніверсітэтаў, Парыжскай і Брусельскай кансерваторый, цудоўна ведаў усе ранейшыя сістэмы. Аднак сучасны яму пяцілінейны нотны запіс ён лічыў недасканалым – галоўным чынам з-за вялікага напружання зроку пры чытанні нот у розных ключах, са шматлікімі знакамі альтэрацыі. Карловіч лічыў, што пяцілінейная натацыя не адпавядае галоўнай мэце – хуткаму чытанню тэксту і яго аднаўленню ў выкананні. Ён прапанаваў замяніць гэтую сістэму лічбавай і літарнай, якая магла б значна спрасціць працэс асваення музычнага матэрыялу. Вяртаючыся да некаторых прынцыпаў старажытнай палеаграфіі, да табулатурных запісаў часоў Рэнесансу, а таксама да ідэй Ж.-Ж. Русо, аўтар не толькі імкнуўся прапанаваць музычнай грамадскасці больш дасканалыя ўзоры, але і даказваў іх жыццядзейнасць і практычную значнасць. Так, у сваёй працы ён здзейсніў «пераклад» на сваю новую музычную пісьмовасць Прэлюдыі Ф. Шапэна сі мінор op. 26 № 6. Як паказаў час, гэты першы ў гісторыі вопыт «транслітэрацыі» шапэнаўскай творчасці, як і рэформы музычнага пісьма ў цэлым, застаўся праектам утапічным і далёкім ад шырокага практычнага выкарыстання. І ўсё ж самі спробы Яна Карловіча ў дадзенай сферы не могуць не выклікаць цікавасці.

Як адзначалася, у XIX ст. музычна-педагагічныя і тэарэтычныя распрацоўкі выходзілі не толькі ў Варшаве, але і ў Вільні. З іх вылучаюцца некалькі падручнікаў ігры на аргане. Так, у 1858 г. з'яўляецца «Школа для аргана: падручнік для арганістаў з дадаткам нот на распаўсюджаныя касцёльныя песні» кс. Я. Галіча-Сулінскага, а ў 1879 г. яго ж «Арганная музыка – новы метад з літарных нот і інфармацыя адносна іх выкарыстання», пасля 1880 г. – «Школа для аргана» Я. Салецкага, у 1881 г. – «Тэарэтычна-практычная школа для аргана...» Ю. Грыма. Гэтыя працы ўваходзілі ў кола выданняў, што з'явіліся ў час пашырэння цэцыліянскага руху ў галіне касцёльнай музыкі ў розных цэнтрах былой Рэчы Паспалітай[1].

На думку даследчыцы гэтых прац С. Шэйпы, «Школа для аргана» Я. Галіча, «ксяндза-музыканта», чыя дзейнасць была накіравана на рэформу касцёльнай музыкі, з'яўляецца вельмі грунтоўным дапаможнікам для пачынаючых арганістаў[2]. Складзенае з дзвюх частак выданне ўтрымлівае як звесткі па тэорыі музыкі, арганазнаўстве ды літургіцы, так і карысныя практыкаванні ды рэпертуар-

---

[1] Больш падрабязны аналіз працы гл.: *Moniuszko S.* Pieśni sołowe i duety z organami lub orkiestrą: opracowania organowe śpiewów religijnych / wstęp E. Nowaczyk.– T. 6. – Kraków, 1974. – S. 1-14.

[2] Project of a new way of writing musical notes / by Johan Karłowicz. – Warsaw, 1876; Project d'une nouvelle notation musicale par Jan Karłowicz. – Varsovie, 1878; *Karłowicz J.* Projekt nowego piśma muzycznego // Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne. – 1892. – № 442. – S. 135-137; № 443. – S. 150-151; № 444. – S. 162; № 445. – S. 183-184.

Больш падрабязна пра працу Карловіча гл.: *Gołąb M.* O Jana Karłowicza próbach reformy notacji muzycznej, «filologicznej» transkrypcji Preludium h-moll Chopina i kilku wokół tych faktów polemikach // Complexus effectuum musicologiae studia Miroslao Perz septuagenario dedicata. – Kraków, 2003. – S. 413-425; Z życia i twòrczości Mieczysława Karłowicza. Studia i materiały / pod red. E. Dzięboskiej. – Kraków, 1970. – S. 163.

[1] З такіх прац вядомы «Практычная школа ігры на аргане» настаўніка Манюшкі А. Фрэера (Варшава, 1861), «Школа для аргана» Р. Зентарскага (Варшава, 1874), «Дапаможнік для арганістаў» А. Сапальскага (Кракаў) і інш. (гл. пра гэта: *Шэйпа С.* «Школа для аргана» 1881 г. Юзафа Грыма... – С. 114).

[2] *Шэйпа С.* Кс. Ян Галіч-Сулінскі – дзеяч музычнай культуры Беларусі... – С. 87-90.

ныя творы заходне- і ўсходнееўрапейскіх кампазітараў – ад Л. Бетховена і С. Тальберга да К. Кемптэра і Ю. Эльснера.

Віленскі арганіст Ю. Грым у сваім падручніку таксама прыводзіць не толькі практычныя парады, але і шмат якія тэарэтычныя звесткі. Паказальна, што ён, асабіста знаёмы з Манюшкам, раіць усім, хто жадае атрымаць веды па гармоніі, звяртацца менавіта да падручніка гэтага аўтара[1].

У канцы XIX ст. у Беларусі ўзмацняюцца пазіцыі Праваслаўнай Царквы, якая ў мінулыя стагоддзі не мела магчымасці для актыўнай дзейнасці. Рух у гэтым кірунку, падтрыманы мясцовымі вернікамі і афіцыйнымі ўладамі, суправаджаецца стварэннем шматлікіх царкоўных прыходаў, адраджэннем праваслаўных брацтваў і актывізацыяй дзейнасці храмавых хароў. У гэтай сувязі набывае асобую ролю ўзнаўленне працэсу навучання музыцы ў праваслаўных традыцыях і выкарыстанне адпаведных тэарэтычна-педагагічных распрацовак. Як адзначае Т. Ліхач, у Беларусі распаўсюдзілася шырока вядомая ў той час практыка вяртання старажытных крукавых тэкстаў і ўвядзення ва ўжытак рукапісаў, створаных з удзелам стараверaў[2]. Іх традыцыі ўвасобіліся ў выданнях, вядомых у Беларусі, у тым ліку працы Д. Разумоўскага «Круг знаменного пения» (М., 1884 – 1885), працы Ф. Барнукова «Азбука и уроки крюкового пения» (Віцебск, дата друку адсутнічае, але У. Пратапопаў датуе яго 1906 г.), створанай па графічным узоры названай кнігі Разумоўскага[3]. Гэтыя працы дапамагалі вярнуць у тэорыю і практыку царкоўнай службы старажытныя правілы спеву, а таксама адпаведныя прынцыпы нотаграфіі, што было вельмі важна для ўмацавання традыцый праваслаўнага спеву.

Відавочна, такім чынам, што ў XIX ст. педагагічная галіна музычнай думкі Беларусі была прадстаўлена шырокім колам прац – ад самавучыцеляў ды падручнікаў нотнай граматы да сур’ёзных даследаванняў па тэорыі і практыцы ігры на розных інструментах.

Не менш разнастайнымі былі і музычна-эстэтычныя, гістарычныя і публіцыстычныя працы. Самыя раннія з іх належаць знаному музыканту-аматару Міхалу Клеафасу Агінскаму – «Лісты пра музыку» і «Назіранні над музыкай»[4].

[1] *Шэйпа С.* «Школа для аргана» 1881 г. Юзафа Грыма... – С. 114.

[2] *Ліхач Т.* Праваслаўныя музычныя выданні канца XIX – пачатку XX ст. // Музычныя скарбы беларускай зямлі / уклад. В. Дадзіёмава. – Нясвіж, 2010. – С. 82.

[3] Там жа. – С. 82-83.

[4] З арыгіналам рукапісу «Лістоў» (*Oginski M. K.* Lettres sur la musique) нам давялося пазнаёміцца ў бібліятэцы Ягелонскага ўніверсітэта ў Кракаве. Публікацыя гэтай крыніцы ў польскамоўным перакладзе і пад рэдакцыяй

Першая з іх яднае ў сабе рысы ўласна лістоў, дзённікаў, а таксама музычна-гістарычных і эстэтычных распрацовак. Як лічаць некаторыя даследчыкі, Агінскі пачаў пісаць «Лісты» яшчэ ў Залессі, але завяршыць іх яму давялося толькі ў 1828 г. у Фларэнцыі[1]. «Лісты» шмат у чым нагадваюць эсэ ці падарожніцкі дзённік, а ў нейкім сэнсе – уласна лісты ці мемуарныя замалёўкі. Гэта не замінае, а, наадварот, дазваляе аўтару падаць мноства самых разнастайных звестак і назіранняў над музычным жыццём краін, якія яму давялося наведаць. У «Лістах» ёсць творчыя партрэты кампазітараў і выканаўцаў, некаторыя аўтабіяграфічныя штрыхі, якія прыадкрываюць заслону над метадам творчасці самога аўтара.

«Нататкі пра музыку» яднаюць у сабе рысы музычна-гістарычнай і музычна-эстэтычнай распрацоўкі, у якой аўтар выказвае свае пазнанні ў развіцці музычнага мастацтва і ўяўленні пра яго розных народаў. Уражвае ахоп пытанняў, закранутых і акрэсленых аўтарам: ад аналізу поглядаў на музыку антычных філосафаў да праблем музычнай тэрапіі.

У цэлым абедзве працы, відавочна, напісаны вельмі чуллівым, пранікнёным, дасведчаным у мастацтве, высокаадукаваным і ўлюбёным у музыку чалавекам.

Наступнай па часе стварэння з’яўляецца кніжка ўраджэнца Слуцка, скрыпача-віртуоза Гераніма Памарнацкага[2] «Даследаванне аб музыцы і скрыпках», выдадзеная ў Вільні ў 1835 г.[3] Гэтая праца, напісаная ў традыцыях асветніцкага эсэ, закранае шырокае кола пытанняў – ад прызначэння мастацтва ў цэлым да канкрэтных задач выканаўцы-скрыпача. Маючы шмат агульнага з разгорнутай рэцэнзіяй, публікацыя Памарнацкага, па сутнасці, з’яўляецца музычна-эстэтычнай распрацоўкай, у якой выказваюцца думкі, сугучныя яго часу.

Другая палова XIX ст. адзначана выхадам у свет надзвычай каштоўных прац, якія і сёння не страцілі сваёй вартасці і цікавасці

Т. Струмілы ўбачыла свет у Кракаве ў 1956 г. (*Ogiński M. K.* Listy o muzyce. – Kraków, 1956). Пераклад «Лістоў» на беларускую мову зроблены С. Немагай. Гэтым жа аўтарам выяўлены і прааналізаваны «Назіранні над музыкай» (гл.: *Немагай С.* Жыццё і творчасць М. К. Агінскага ў каардынатах яго часу... – Мінск, 2007.) Паколькі ў гэтай публікацыі ажыццяўлёны ўсебаковы аналіз прац Агінскага, мы не лічым неабходным спыняцца на іх падрабязна.

[1] *Трэпет Л.* Там, дзе гучалі паланэзы. – Мінск, 1990. – С. 18.

[2] Звесткі пра музыканта прыведзены ў працы: *Капилов А.* Скрипка белорусская... – С. 46-47.

[3] Rozprawa o muzyce i skrzypcach przez Hieronima Pomarnackiego. – Wilno, 1835.

як крыніцы інфармацыі і дакладных гістарычных звестак аб музычным мінулым Беларусі. Публікаваліся яны, як правіла, у спецыялізаваных музычных часопісах, што рэгулярна выдаваліся ў той час у Варшаве. Першая з такіх прац належыць вядомаму дзеячу айчыннай культуры, літаратару, біёграфу С. Манюшкі Аляксандру Валіцкаму (1826 – 1893), які ў канцы 1850-х – пачатку 1860-х гг. жыў у Мінску, валодаў тут кнігарняй, а ў канцы стагоддзя служыў архівістам у Нясвіжскай бібліятэцы Радзівілаў. Яго артыкул (аўтар друкуецца пад псеўданімам Жэлязняк) «Мінская губерня з музычнага пункта гледжання»[1], надрукаваны ў 1858 г., дае ўяўленне пра тагачаснае музычнае жыццё беларускай сталіцы, а таксама горада Слуцка.

У адрозненне ад згаданай публікацыі, артыкулы вядомага кампазітара Ф. Міладоўскага, апублікаваныя ў «Руху музычным» у 1857 – 1860 гг., маюць не музычна-гістарычную, а выхаваўча-эстэтычную накіраванасць[2]. Аўтар выказвае слушныя меркаванні аб вартасцях свецкай музыкі і прызначэнні музыкі касцёльнай, аб неабходнасці паляпшэння справы музычнай адукацыі і дзейнасці выкладчыкаў, аб дасканалых музычных інструментах і г. д.

Калі яркія, але лаканічныя артыкулы Міладоўскага прысвечаны галоўным чынам агульным пытанням музычнага мастацтва, дык разгорнутыя публікацыі выдатнага скрыпача і кампазітара Міхала Ельскага ўтрымліваюць факты з гісторыі музычнага мастацтва не толькі Беларусі, але і розных еўрапейскіх краін.

Большасць артыкулаў М. Ельскага надрукавана ў часопісах «Рух музычны», «Дзённік музычны», «Дзённік музычны і тэатральны», «Рэха музычнае і тэатральнае» і інш., што выходзілі ў Варшаве ў другой палове XIX – пачатку XX ст.[3] Многія публікацыі Ельскі

[1] *Żeleżniak A.* Gubernia Mińska pod względem muzycznym // Ruch muzyczny.– 1858. – № 48. – S. 387-415.

[2] *Miładowski F.* Korrespondencya // Ruch muzyczny. – 1857. – № 18. – S. 138-139; *Ён жа.* Arkusz słów o postępie muzykalnym // Ruch muzyczny. 1858. – T. 2. – № 40. – S. 313-315; *Ён жа.* Jeszcze o sprawie muzyki // Ruch muzyczny. – 1860. – T. 4.– № 2. – S. 22-24; *Ён жа.* Korrespondencya: pp. Kahle i symfonyum Pauza // Ruch muzyczny. – 1860. – T. 4.– № 45. – S. 726-728.

Некаторыя з гэтых артыкулаў былі дасланы Міладоўскім з Мацкаў. За магчымасць знаёмства з публікацыямі выказваю падзяку С. Шэйпе.

[3] *Jelski M.* Słowko z powodu metody skrzypcowej // Ruch muzyczny. – 1860. – № 18;

Porównanie Paganiniego z Lipińskim i kilka słów o muzyce skrzypcowej // Ruch muzyczny. – 1860. – № 48;

Francichek Soltyk // Ruch muzyczny. – 1861. – № 7;

Wincenty Bańkiewicz // Ruch muzyczny. – 1861. – № 11;

дасылаў у Варшаву з Дудзічаў, пра што сведчаць заўвагі ў канцы публікацый.

Усяго вядома 16 прац Ельскага, апублікаваных у 1860 – 1902 гг. Частка з іх, выяўленая ў замежных сховішчах і скапіраваная беларускімі даследчыкамі (А. Капілавым, С. Немагай, В. Дадзіёмавай), ужо ўведзена ва ўжытак беларускай навукі, перакладзена з польскай мовы на беларускую (І. Назінай, Н. Сапранковай), некаторыя ж пакуль застаюцца недаступнымі[1].

У цэлым працы Ельскага маюць вельмі шырокі жанравы спектр: гэта гістарычныя, біяграфічныя, музычна-педагагічныя ды музычна-эстэтычныя нарысы, а таксама фалькларыстычныя замалёўкі.

Найбольшую цікавасць для гісторыі айчыннай культуры ўяўляюць працы Ельскага, прысвечаныя выдатным выканаўцам і кампазітарам – яго суайчыннікам, сучаснікам і кумірам. Такім быў таленавіты скрыпач Караль Стравінскі, артыкул пра якога апублікаваны ў «Руху музычным» ў 1861 г. Ураджэнец Навагрудчыны, Караль паходзіў з сям'і музыканта, што працаваў у Радзівілаў у Нясвіжы і ў Завішы на Міншчыне. Высока ацэньваючы талент гэ-

Korespondencje // Ruch muzyczny. – 1861. – № 29;

Wspomnienia z podróży // Ruch muzyczny. – 1861. – № 28, 29, 35, 37;

Marcin Luter jako muzyk i kompozytor // Ruch muzyczny. – 1861. – № 41;

Karol Strawiński // Ruch muzyczny. – 1861. – № 41;

Wspomnienia z podróży // Pamietnik muzyczny i teatralny. – 1862. – № 21;

O talencie muzycznym przyrodzonym i nabytym przez prace // Echo muzyczne teatralne i artystyczne. – 1879. – № 9, 10, 11, 13;

Muzyka u nas i za granicą // Echo muzyczne teatralne i artystyczne. – 1879. – № 20, 21, 22;

Kilka wspomnień o z przyszłości muzycznej Litwy // Echo muzyczne. – 1881.– № 22, 23;

Twórca polonezów // Kurier Warszawski. – 1902. – № 1;

Studia muzyczne.– Mińsk, 1899.

[1] Большасць публікацый М. Ельскага разгледжана ў дыпломнай рабоце Н. Сапранковай, выкананай пад кіраўніцтвам праф. І. Назінай і ў публікацыях: *Назина И.* Становление и развитие белорусского инструментоведения как специальной научной дисциплины // Белорусская этномузыкология: Очерки истории (XIX – XX вв.). – Минск, 1997. – С. 223-224; *Сапранкова Н.* Міхал Ельскі як даследчык музычнага мастацтва Беларусі // Мастацтва. – 2000. – № 9. – С. 40-41; *Яна ж.* «Народныя танцы Мінскай губерні» М. Ельскага як помнік харэаграфічна-інструментальнай культуры Беларусі другой паловы XIX стагоддзя // Беларускае музыказнаўства – 2000: матэрыялы IX Навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай. – Мінск, 2000. – С. 84-91; *Яна ж.* З музычна-публіцыстычнай спадчыны М. Ельскага // Музычная культура Беларусі: Гістарычны шлях. Кантакты: матэрыялы X Навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай. – Мінск, 2002. – С. 71-74.

тага музыканта, вучня Мёзера і Берыё, Ельскі выказвае шкадаванне аб яго заўчасным адыходзе з жыцця і спадзяецца на спачуванне і памяць аб ім суайчыннікаў.

У артыкуле «Вінцэнт Банькевіч» («Рух музычны», 1861) аўтар малюе творчы партрэт скрыпача «з Літвы» В. Банькевіча і горача падтрымлівае яго ідэю стварэння музычнага інстытута. «Чаму ў нас не можа быць так, як за мяжой, дзе кожны з салідных гарадоў мае сваю кансерваторыю, большага ці меншага маштабу?»[1] – усклікае аўтар, заклапочаны ростам музычна-выканальніцкага мастацтва на абшарах колішняй Рэчы Паспалітай.

Зацікаўленасць лёсам яе музычнай культуры праяўляецца і ў артыкуле М. Ельскага «Успаміны з падарожжаў», надрукаваным у некалькіх нумарах «Руха музычнага» за 1862 г. Сваю працу аўтар пачынае з апісання рэпетыцыі аперэты Ф. Міладоўскага «Канкурэнты», якую ён наведаў у Мінску. Даючы вельмі высокую ацэнку музыцы, аўтар шкадуе, што кампазітар абраў не дастаткова моцнае лібрэта. Відавочна, што Ельскі сачыў за ростам Міладоўскага, ведаў яго іншыя творы і лічыў музыканта надзвычай здольным. Ён спецыяльна падкрэслівае, што той з'яўляецца мясцовым музыкантам, «жыхаром тутэйшых старонак»[2]. Цікавасць да падобных асоб выказана і ў апісанні канцэрта, што прайшоў у Варшаве пад кіраўніцтвам земляка Ельскага С. Манюшкі, а таксама яго былога настаўніка А. Фрэера. Згадвае музыкант і яшчэ аднаго дзеяча, што мае дачыненне да гісторыі культуры Беларусі, а іменна ксяндза Гадлеўскага з Бялынічаў, арганізатара школы арганістаў, у якую ён запрасіў дасведчанага выкладчыка з Чэхіі па прозвішчы Грун.

Але самым адметным з'яўляецца артыкул Ельскага «Некалькі ўспамінаў з музычнага мінулага Літвы», напісаны па заказе часопіса «Рэха музычнае» за 1881 г.[3] У гэтай публікацыі музыкант фактычна ўпершыню распачаў навуковы экскурс у гісторыю музычнай культуры Беларусі і Літвы – культуры, што ўспрымалася ім як адзінае цэлае нават у апошняй чвэрці XIX ст.

У працы, напісанай вельмі ўзнёсла, эмацыянальна і разам з тым навукова канкрэтна, аўтар ажыццяўляе агляд падзей, што разгарнуліся ў музычнай культуры колішняга ВКЛ ад старажытнасці да 1867 г. Звесткі, прыведзеныя Ельскім, не страцілі сваёй значнасці і сёння, а некаторыя з іх, асабліва звязаныя з сучаснай аўтару

[1] Wincenty Bańkiewicz // Ruch muzyczny. – 1861. – № 11. – S. 169.
[2] Wspomnienia z podróży // Ruch muzyczny. – 1861. – № 28. – S. 443.
[3] *Jelski M.* Kilka wspomnień z przyszłości muzycznej Litwy // Eho muzyczne. – 1881. – № 22, 23.

рэчаіснасцю, увогуле можна знайсці толькі ў гэтай працы. Зрэшты, усе матэрыялы, якія тычацца старажытных эпох айчыннай музычнай культуры, уяўляюць несумненную цікавасць.

Звяртае на сябе ўвагу нават тон выказванняў Ельскага, замілаванага родным краем, у якім «нарадзіўся Адам Міцкевіч і Станіслаў Манюшка», краем, што «натхняў іх узнёслымі і пранікнёнымі песнямі»[1]. З першых радкоў аўтар стварае рамантычны вобраз сваёй радзімы, яе прыроды, якая «абуджала ў ваяўнічых літвінаў любоў да сваёй зямлі... нараджала здольнасці ў паэзіі і музыцы, пра што сведчыць сёння сялянскі народ, які мае свае меладычныя песні і чуллівую музыку, пакінутую ім здаўна ў спадчыну ад продкаў»[2]. Абапіраючыся на старажытныя хронікі, гістарычныя апавяданні і навуковыя даследаванні, Ельскі распавядае пра колішнія музычныя інструменты (драўляныя і рагавыя трубы, барабаны, пішчалкі, цытры, ліры) і пра выканальніцтва на іх.

Ён прыводзіць унікальныя звесткі пра з'яўленне першага ў ВКЛ клавікорда (1408), пра вялікі, колькасцю ў сто асоб, аркестр С. Гаштольда і М. Радзівіла, які выступіў на сустрэчы каралёў пад Прэсбургам у 1515 г. Пададзены ў артыкуле і малавядомыя сёння звесткі з XVII ст. пра оперную пастаноўку ў Вільні ў 1634 г., а таксама пра музычнае выхаванне ў школах Клецка, Ляхавічаў і Быхава[3].

Аўтар імкнецца ацаніць дзейнасць ордэна езуітаў у галіне культуры ВКЛ. Ельскі лічыць, што, нягледзячы на «адмоўны бок палітычнай дзейнасці»[4], ордэн шмат зрабіў для развіцця музычнага мастацтва, выступіўшы фундатарам касцёльных аркестраў, паспрыяўшы будаўніцтву і распаўсюджванню ў краі арганаў і адкрыццю музычных школ. Такую ж дзейнасць, як адзначае музыкант, разгарнулі і іншыя манаскія ордэны ў розных беларускіх гарадах. Так, ён згадвае аркестр, музычную школу і архіў у Будславе, аркестр і арган у Жыровічах, аркестр і музычны архіў у Любяшове пад Мінскам, аркестр у Полацку і г. д.[5]

Значная колькасць матэрыялаў прыведзена і па гісторыі музычнага мастацтва XVIII ст. Акрамя добра вядомых сёння звестак аб прыватнаўласніцкіх цэнтрах, тут ёсць заўвагі пра славутых

[1] *Jelski M.* Kilka wspomnień z przyszłości muzycznej Litwy // Eho muzyczne. – 1881. – № 22. – S. 169.
[2] Там жа.
[3] Там жа. – S. 170.
[4] Там жа.
[5] Там жа.

скрыпачоў: гетмана М. Агінскага, а таксама капельмайстра быхаўскага аркестра Сапегі Сардулевіча. Прыцягваюць увагу і згадкі пра скрыпача Фелікса Яневіча, які быў «родам з літвінаў»[1]. Дарэчы, гэта адзінае на сёння сведчанне далучанасці названага музыканта да айчыннай гісторыі. Уражвае чытача і прыведзеная ў артыкуле гісторыя жыцця скрыпача-віртуоза, вучня Віоці Кіферлінга, які ў выніку незвычайных абставін апынуўся ў Полацкім калегіуме.

Гісторыя музычнага мастацтва Беларусі XIX ст. прадстаўлена матэрыяламі аб аркестрах Ракіцкага і Абуховічаў, а таксама іншымі каштоўнымі звесткамі з гісторыі музычнага жыцця Мінска і Вільні ў першай палове і сярэдзіне XIX ст. Ёсць у працы і выказванні аб выдатным мясцовым кампазітары Ю. Дашчынскім. Надзвычай цёплыя і ўзнёслыя словы адрасуе аўтар свайму настаўніку, скрыпачу К. Крыжаноўскаму, і бацьку, Ка́ралю Ельскаму, аўтару дзвюх уверцюр і некалькіх паланэзаў. Згадвае Ельскі і піяністаў У. Шахну, Ф. Германа, а таксама вельмі знаную асобу – віяланчэліста Я. Карловіча, вядомага беларуска-польскага фалькларыста, бацьку М. Карловіча. У канцы артыкула Ельскі з захапленнем распавядае пра вядомага кампазітара Ф. Міладоўскага, якога лічыць надзвычай таленавітым і высакародным музыкантам. У цэлым аўтар са смуткам адзначае, што музычнае жыццё краю за паўстагоддзя значна збяднела. Як піша Ельскі, «наш край з боку музычнага руху і аматарства не толькі не крочыў наперад, але, на жаль, павярнуў назад... На месца даўняга аматарства музыкі сёння прыйшла проза...»[2]. Такія выказванні выдаюць у Ельскім гарачага патрыёта свайго краю, якому неабыякавы лёс музычнай культуры яго радзімы.

У гэтым жа пераконвае і артыкул «Народныя танцы Мінскай губерніі»[3], у якім прадстаўлены першыя ўзоры натацыі беларускай інструментальнай музыкі. Вельмі паказальна, што побач з традыцыйнымі, уласна народнымі танцамі («круцёлка ці скакуха») аўтар апісвае і такія танцы, як полька, кантрданс, вальс, мазур і кракавяк, а таксама паланэз (ён нават прыводзіць мелодыі паланэзаў, што выконваюцца падчас вясельных абрадаў). Распаўсюджанне гэтых узораў, запазычаных з гарадскога музычнага жыцця, сведчыць аб іх укараненні ва ўласна беларускім сялянскім асяроддзі таго часу, калі жылі і працавалі вядомыя айчынныя кампазітары – М. Ельскі,

[1] *Jelski M.* Kilka wspomnień z przyszłości muzycznej Litwy... – S. 171.
[2] Там жа. – S. 182.
[3] Рукапіс гэтай працы ксеракапіраваны намі ў бібліятэцы Варшаўскага ўніверсітэта. Пераклад і аналіз артыкула зроблены І. Назінай (*Назина И.* Становление и развитие белорусского инструментоведения как специальной научной дисциплины...).

С. Манюшка, Н. Орда і інш. Можна меркаваць, што і іх творчасць, прадстаўленая шматлікімі танцавальнымі жанрамі, магла ў пэўнай меры паспрыяць папулярызацыі ў народнай практыцы адзначаных жанраў танцавальнай музыкі.

Сёння знаёмству з гэтай музыкай дапамагае яшчэ адзін артыкул Ельскага – «Стваральнік паланэзаў», апублікаваны ў «Курьеры Варшаўскім» за 1902 г. (№ 1). Гэта праца – адзіная крыніца, дзе змешчаны малавядомы паланэз для скрыпкі і фартэпіяна М. Каз. Агінскага[1]. У артыкуле Ельскага таксама прыводзяцца надзвычай каштоўныя звесткі, якія пацвярджаюць факты сувязі з Беларуссю кампазітара В. Казлоўскага – успаміны аб прабыванні музыканта ў Гарадзішчы, дзе ён даваў урокі скрыпічнай ігры Каралю Ельскаму, бацьку аўтара артыкула.

У цэлым змястоўна багатая музычна-публіцыстычная спадчына таленавітага, высокаадукаванага дзеяча айчыннай культуры М. Ельскага мае вялікую гістарычную каштоўнасць. Поўныя трапных назіранняў, глыбокіх меркаванняў прафесійнага музыканта і гарачага патрыёта свайго краю, яго працы паспрыялі выхаванню дасведчаных аматараў музыкі і знаёмству грамадскасці розных краін з музычнай культурай Беларусі XIX ст. Дзякуючы публікацыям гэтага аўтара, сённяшнія даследчыкі маюць магчымасць значна пашырыць свае веды аб гісторыі айчыннай музычнай культуры.

Дапаўняюць уяўленні аб гэтай культуры і некаторыя іншыя помнікі, якія належаць пяру літаратараў і музыкантаў-аматараў[2]. Так, мемуары Г. Гюнтэр-Пузыны «Мая памяць» ствараюць надзвычай яскравую карціну музычнага жыцця арыстакратычных сядзібаў Беларусі першай паловы XIX ст. Яе ж нарыс «Ян Рэнер» аднаўляе вяхі жыцця і творчасці выдатнага віленскага арганіста, піяніста і выкладчыка. Многія падзеі музычнага жыцця Беларусі прадстаўлены ў мемуарах і дзённіках Е. Фялінскай, С. Мараўскага і Т. Красінскага. Зрэшты, апошнія працы, якія перадаюць разнастайныя жыццёвыя ўражанні іх аўтараў, нельга цалкам далічыць да помнікаў менавіта музычнай думкі як па жанры, так і па змесце.

У шэрагу помнікаў музычнай думкі, якія маюць дачыненне да айчыннай культуры, ёсць шмат прац, доступ да якіх пакуль

[1] Як нам удалося высветліць, у творы выкарыстоўваецца мелодыя славянскага паходжання «Пожалуйте, сударыня», якая стала асновай і для паланэза В. Казлоўскага. Больш падрабязна гл. пра гэта: *Дадиомова О.* Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке… – С. 47.
[2] Звесткі пра іх прыведзены ў кн.: *Немагай С.* Жыццё і творчасць М. К. Агінскага ў каардынатах яго часу... – С. 72-75.

немагчымы. Так, існуюць звесткі пра выдадзены ў Вільні ў 1619 г. трактат выхадца з Беларусі Валентыя Барташэўскага аб скрыпках[1]. Вядома таксама пра метадычную распрацоўку В. Казлоўскага («Теоретическая и практическая метода для фортепиано, изданная г-м Козловским»), якая выйшла на французскай і польскай мовах. Аб'ява аб продажы гэтай кнігі з'явілася ў 1832 г., ужо пасля смерці аўтара, у часопісе «Московский телеграф»[2]. У рэкламе сказана, што дзякуючы методыцы Казлоўскага можна зрабіць хуткія поспехі ў мастацтве ігры на фартэпіяна. Кніга пачынаецца прадмовай «да бацькоў і настаўнікаў», а ў канцы яе змешчаны слоўнік музычных тэрмінаў і нотныя прыклады[3]. Як адзначае даследчыца творчасці Казлоўскага А. Сакалова, у гэтай працы аўтар абапіраўся на метадычныя прынцыпы вядомых піяністаў-выкладчыкаў яго часу – Гумеля, Фільда і Мошэлеса[4].

У кнізе А. Капілава і А. Ахвердавай змешчана інфармацыя пра «Школу ігры на фартэпіяна», якую пачаў ствараць у 1846 г.[5] А. Абрамовіч. Аднак невядома, ці была тая праца завершана.

Ёсць звесткі і пра музычна-педагагічныя распрацоўкі Райнольда Тызенгаўза (нашчадка роду Тызенгаўзаў з Пастаў), вытрымкі якіх прыведзены І. Зямчонак[6].

І, нарэшце, у аддзеле рукапісаў бібліятэкі АН Літвы (F151, 1104) захоўваецца «Азбука гармоніі» («Harmonijne abecadło») Тамаша Зана, ксеракопію якой, ласкава перададзеную нам доктарам філасофіі У. Кананам, на жаль, аказалася немагчыма прачытаць.

У цэлым відавочна, што музычная думка Беларусі XIX ст. прадстаўлена рознымі па змесце і прызначэнні матэрыяламі – ад педагагічных дапаможнікаў да музычна-гістарычных распрацовак. Аднак усе яны ўвасабляюць той інтэлектуальны рух, які садзейнічаў захаванню і ўзбагачэнню айчыннай музычнай культуры.

[1] *Капилов А.* Скрипка белорусская... – С. 7.
[2] *Соколова А.* Композитор Осип Антонович Козловский... – С. 41.
[3] Там жа.
[4] Там жа.
[5] *Капилов А., Ахвердова Е.* Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX веков... – С. 55.
[6] *Зямчонак І.* Райнольд Тызенгаўз аб музычнай адукацыі ў 2-й палове XIX стагоддзя // Беларускае музыказнаўства – 2000: матэрыялы IX Навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай. – Мінск, 2000. – С. 80-84.

ЗАКЛЮЧЭННЕ

Такім чынам, у XIX ст. музычная культура Беларусі разгортвалася ва ўсіх вызначальных сферах: ад музычнага жыцця, творчасці і выканальніцтва да музычна-тэарэтычных, гістарычных ды педагагічных даследаванняў. У гэтай культуры, як і раней, прыналежнай да еўрапейскага кола, знайшоў рознабаковае ўвасабленне вядучы еўрапейскі стыль – рамантызм. Яго характэрныя прыметы можна ўбачыць ва ўсіх музычных жанрах, да якіх звярталіся айчынныя кампазітары, – оперным, сімфанічным, камерна-вакальным і інструментальным. Для іх творчасці характэрна рознабаковае ўвасабленне тыповых для свайго часу вобразна-змястоўных сэнсаў ды настрояў з уласцівай для рамантызму ўзнёсласцю і напружанасцю пачуццяў, паглыбленасцю ў свет суб'ектыўных перажыванняў, імкненнем да раскрыцця патаемных думак, мрояў і разам з тым яскравай і адкрытай эмацыянальнасцю. Асабліва выпукла раскрыўся ў творчасці айчынных кампазітараў лірыка-псіхалагічны кірунак (камерна-вакальная і інструментальная музыка М. Кл. Агінскага, Н. Орды, С. Манюшкі, Ф. Міладоўскага, М. Ельскага, А. Абрамовіча, Ю. Дашчынскага, Я. Карловіча). Аднак назіраецца і імкненне да раскрыцця героіка-патрыятычных і гістарычных рэалій (оперы С. Манюшкі і К. Горскага), казачных матываў і вобразаў (уверцюра С. Манюшкі), народна-жанравай тэматыкі, апасродкаванае ўвасабленне фальклорнай плыні (А. Абрамовіч, С. Манюшка, М. Карловіч, Л. Скрабецкі, К. Масальскі). Адлюстравалася ў музыцы кампазітараў Беларусі і тыповае для рамантыкаў імкненне да праграмнасці, рэалізаванай як у непасрэдным звароце да паэтычных сюжэтаў, так і ў апасродкаваным, абагульненым прачытанні і трактоўцы літаратурнага зместу. Вобразна-семантычная тканіна ўсіх твораў раскрываецца, відавочна, праз тыпова рамантычныя сродкі музычнай выразнасці – ад мелодыка-рытмавых і ладава-гарманійных да кампазіцыйна-драматургічных.

Разам з тым прыметна і выразная спецыфіка ва ўвасабленні рыс рамантызму ў айчынным музычным мастацтве. Перш за ўсё яна праяўляецца ў жанравым ландшафце: у творчасці айчынных кампазітараў дамінуюць не буйнамаштабныя палотны, а камерныя творы. Цалкам адсутную шматчасткавую сімфонію не кампенсуюць лаканічныя оперныя і сімфанічныя ўверцюры. Разгорнутыя ж оперныя кампазіцыі мясцовых аўтараў увогуле не прадстаўлены на айчынных сцэнах. Усё гэта цалкам зразумела: пры адсутнасці стацыянарнага опернага тэатра і вялікіх аркестраў кампазітарам, нават

самым таленавітым, не мела сэнсу працаваць у дадзеных жанрах у беларускі перыяд сваёй творчасці.

Па-другое, відавочна, што ў творчай практыцы Беларусі не ажыццяўляецца, у адрозненне ад іншых культур, мэтанакіраваны рух да нацыянальнага самавызначэння, да стварэння менавіта беларускай нацыянальнай кампазітарскай школы. У айчынных кампазітараў (за выключэннем М. Карловіча і А. Абрамовіча, якія працавалі па-за межамі Беларусі) не ўзнікае імкнення выкарыстоўваць узоры беларускай народнай творчасці на ўзроўні цытавання. Гэта ўяўляецца тым больш дзіўным, што некаторыя аўтары (перш за ўсё Я. Карловіч і М. Ельскі) былі дасведчанымі знаўцамі і збіральнікамі беларускага фальклору. Тое ж самае назіраецца і адносна выкарыстання другога важнейшага кампанента нацыянальнай самаідэнтыфікацыі ў музыцы, а іменна мовы. З сотняў рамансаў і песень, з дзясяткаў сцэнічных твораў беларускае слова прысутнічае толькі ў вакальных мініяцюрах А. Абрамовіча ды ў «Сялянцы» Манюшкі. Але цікавасць музыкантаў да беларускіх рэалій усё ж знаходзіць увасабленне – на ўзроўні сюжэтыкі і змястоўнай вобразнасці (творчасць С. Манюшкі, М. Ельскага, К. Горскага і інш.). Такім чынам, мэтанакіраваны рух «да сябе», да фарміравання нацыянальнага, уласна беларускага акадэмічнага мастацтва заставаўся на той час яшчэ справай будучыні.

Несумненна, што ў больш спрыяльных умовах працэс нацыянальнага самавызначэння музычнага мастацтва змог бы атрымаць пераканаўчае творчае ўвасабленне. Ускосным доказам гэтага з'явілася хуткае падключэнне да адзначанага працэсу на глебе іншых культур тых музыкантаў, якія спачатку працавалі ў Беларусі, а потым апынуліся па-за яе межамі – Э. Ванжуры, В. Казлоўскага (яшчэ ў канцы XVIII ст.), С. Манюшкі, А. Абрамовіча, М. Карловіча і А. Радзівіла. Паказальна таксама, што беларускім фальклорам цікавяцца і ўвасабляюць яго ў сваёй творчасці кампазітары суседніх краін – ад М. Глінкі і М. Рымскага-Корсакава да Ф. Шапэна[1].

[1] Падрабязней гл. пра гэта: *Дадиомова О.* Жизнь и творчество Михаила Ивановича Глинки. Взгляд из Беларуси // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: материалы междунар. науч. конф.: в 2 т. / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; отв. ред. Н. Дегтярева, Е. Сорокина. – М., 2006. – С. 92-99; *Яна ж.* Глінка і Беларусь: на шляху да тэмы // М. Глинка и славянское музыкальное наследие. К 200-летию со дня рождения: материалы науч. конф. – Минск, 2004. – С. 3-9; *Яна ж.* Фрыдэрык Шапэн і беларуская культура: узаемныя ўплывы // Мастацтва. – 2010. – № 4. – С. 52-55; *Дубоўка У.* У звязку з пытаннем аб беларускіх мелодыях у творчасці Шапэна // Узвышша. –

Аднак у гісторыка-культурнай сітуацыі, якая склалася ў тагачаснай Беларусі, плённы нацыянальна-стваральны рух у музычна-прафесійным мастацтве разгарнуцца, як адзначалася, яшчэ не мог. У той час увогуле фарміраванне кампазітарскага асяроддзя ў Беларусі не ажыццяўлялася паводле мадэлі, выпрацаванай культурамі іншых краін. І прычына таго тоіцца не ў спазненні самаразвіцця айчыннай культуры, а перш за ўсё – у асобых сацыяльна-гістарычных умовах і фактарах яе развіцця.

У часы рамантызму, як адзначалася, вядучы еўрапейскі стыль, несумненна, знайшоў сваю рэалізацыю ў айчыннай музычнай культуры, што адпавядала карэннай уласцівасці гэтай культуры, прыналежнай да еўрапейскага тыпу. Разам з тым, у параўнанні з эпохай класіцызму не толькі змястоўнае, жанрава-стылявое аблічча, але і некаторыя анталагічныя якасці айчыннай музычнай культуры зведалі істотныя змены. Так, змяшанасць і поліцэнтрычнасць, пераходнасць і напружанасць мастацкага руху набываюць у ёй новыя колькасныя і якасныя параметры, менш выпуклы і інтэнсіўны характар. Дыялектыка ж перарывістасці музычна-гістарычнага працэсу, наадварот, набывае большую выразнасць: раптоўная змена сацыяльна-гістарычных умоў, пры ўсёй іманентнай спецыфікацыі ўласна музычнай сферы, не магла не адбіцца на яе развіцці. Неспрыяльным для гэтага працэсу стала знікненне магнацкага мецэнацтва, скасаванне мноства буйных цэнтраў музычнага мастацтва і адсутнасць у краі на працягу ўсяго стагоддзя стацыянарнага оперна-балетнага тэатра. Драматычным аказаўся і адток з краіны прафесійных сіл, эміграцыйны рух, шмат у чым выкліканы зменамі культурных вектараў і пераарыентацыяй айчыннай музычнай культуры з поліцэнтрычнай на монацэнтрычную мадэль развіцця. Разам з тым, пры ўсіх складанасцях і неспрыяльных умовах існавання, звязаных з уздзеяннем знешніх фактараў, у музычнай культуры Беларусі не спыняецца паступальны працэс яе самаразвіцця, безупыннага музычна-прафесійнага і аматарскага руху як у кампазітарскай, так і ў выканальніцкай сферы, у музычна-гістарычнай і педагагічнай думцы.

* * *

На працягу многіх стагоддзяў, такім чынам, музычная культура Беларусі разгортвалася як дынамічны і цэласны, падпарадкаваны ўнутранай логіцы музычна-стылявы працэс. У складанай сістэме яго дэтэрмінант істотную ролю адыгрываў (побач з анталагічна

1927. – № 1 (захоўваецца ў архіве М. Куліковіча-Шчаглова ў Бібліятэцы імя Ф. Скарыны ў Лондане).

уласцівым музычнаму свету мастацка-стылявым, што з'яўляецца галоўным імпульсам для самаразвіцця) сацыяльна-гістарычны фактар, які шмат у чым абумовіў своеасаблівы эфект «разлому эпох», характэрны для пэўных этапаў айчыннага музычна-гістарычнага руху. Апошні меў не толькі нераўнамерны тэмп (то паскораны, то запаволены, як і ў іншых культурах), але і выразныя і хуткія змены вектараў развіцця – менавіта з-за моцнага, вырашальнага ўздзеяння пэўных сацыяльна-гістарычных абставін.

Так, высокі ўздым рэнесанснага музычнага мастацтва з усімі характэрнымі для еўрапейскага музычнага Рэнесансу прыметамі (ад умацавання свецкіх відаў музычнай практыкі і адпаведных жанраў, пашырэння інструментальнай культуры – да станаўлення нотадрукарства) змяняецца заняпадам усіх гэтых з'яў у часы барока. Тады, у XVII ст., у Беларусі з прычыны фатальных разбурэнняў, прынесеных няспыннымі войнамі, не магла развівацца опера, кантата, араторыя, меса – менавіта тыя еўрапейскія жанры, якія вызначалі аблічча барочнай эры ў музыцы.

У часы класіцызму ў айчынным мастацкім свеце зноў квітнее велічная і шматгучная, адпаведная асноўным еўрапейскім нарматывам музычная цывілізацыя, у цэнтры якой – прыватнаўласніцкая оперна-балетная сцэна з мясцовымі і замежнымі выканаўцамі, кампазітарамі, творамі. Аднак з-за вядомых палітычных падзей канца XVIII ст. яна знікае беззваротна.

На змену мінулай прыходзіць абсалютна іншая па спосабе арганізацыі, існавання і мастацкіх выніках музычна-культурная эпоха, твар якой вызначаюць гарадскія ды маёнткавыя ачагі музычнага мастацтва – пры адсутнасці ўласнага музычнага тэатра і яго атрыбутаў ды спадарожнікаў – буйных аркестраў, прафесійных школ. Не назіраецца і тых абавязковых атрыбутаў ды прымет, якія вызначалі тагачасны музычны свет Еўропы – нацыянальнай оперы, сімфоніі, уласнай нацыянальнай кампазітарскай школы, пры тым, што музыканты, якія працуюць у той час у Беларусі, у сваёй большасці надзвычай таленавітыя і рознабакова адораныя, крэатыўныя асобы.

К канцу XIX ст. адыходзіць і гэтая, няхай яшчэ не адзначаная моцным нацыянальным рухам, але гожая і ўзнёслая рамантычная хваля, што дала Беларусі і свету многіх выдатных дзеячаў. Усе яны з-за вядомых гістарычных падзей пакідаюць сваю радзіму, якая на важнейшым этапе, у пачатку XX ст., застаецца без уласных творчых сіл.

Але тады ў Беларусь прыязджаюць прадстаўнікі рускай культуры, выхаваныя на высокіх традыцыях «Новай рускай музычнай школы» (вядомай як «Могучая кучка»), што выпрацавала бездакорную, дзейсную мадэль стварэння нацыянальнага музычнага мастацтва. Апрабаваная часам і прасторай (яна вынікова «працавала» і ў іншых рэгіёнах), гэта ідэя бліскуча рэалізавалася і ў беларускім музычным мастацтве.

Аднак факт застаецца фактам: у айчыннай музычнай рэчаіснасці (у адрозненне ад рускай, украінскай, польскай, нямецкай ці французскай) кампазітары XVIII – XIX стст. не сталі заснавальнікамі нацыянальнай творчай школы, а творцы XX ст., у сваю чаргу, не адчувалі сябе нашчадкамі традыцый папярэднікаў.

Пры адзначанай спецыфіцы айчыннага музычна-гістарычнага працэсу, ён, разгортваючыся ў непарыўным ланцугу мастацка-стылявых эпох і ў кантэксце агульнаеўрапейскага мастацкага руху, генерыраваў, творча ўвасабляў як агульнаеўрапейскія, агульнаславянскія, так і асаблівыя рысы. У іх спалучэнні выразна праяўляецца пэўная логіка гісторыка-культурнай пульсацыі. У эпохі, адзначаныя ва ўсёй Еўропе перавагай універсальнага пачатку (Рэнесанс, класіцызм), у айчыннай музычнай культуры таксама найбольш пуката праяўляюцца агульнаеўрапейскія рысы. У эпохі ж, адзначаныя перавагай пачатку лакальнага (барока, рамантызм), у гэтай культуры таксама больш выразна ўвасабляюцца элементы лакальныя. І толькі XX ст. адкрывае новую эру ў асэнсаванні і ўвасабленні менавіта нацыянальнага пачатку, стварэння нацыянальнай творчай школы і, шырэй, нацыянальнага музычнага мастацтва. Гэты працэс разгарнуўся ў Беларусі хоць і са спазненнем, але, як вядома, вельмі інтэнсіўна. Быццам кампенсуючы ранейшыя «прагалы», айчынныя майстры звяртаюцца і да беларускай мовы, фальклору, сюжэтыкі, і да маштабных жанравых канцэпцый. Але і тады, як і раней, айчынная музычная культура застаецца не падуладнай татальным «авангардным» феноменам: у большай меры яна прыхільна да традыцыйных плыняў, да памяркоўнай рэцэпцыі інавацыйных з'яў. Адзначаныя рысы традыцыяналізму, тэндэнцыі да захавання канстантных якасцей праяўляліся, як здаецца, у музычнай культуры Беларусі ва ўсе эпохі: ёй заўсёды не была ўласціва цяга да жорсткага эксперыментавання, якое заставалася хутчэй выключэннем, чым правілам.

На далёкай гістарычнай дыстанцыі прыметна, што змена мастацка-стылявых эпох адбывалася ў музычнай культуры Беларусі як па медыяцыйнай, так і па інверсійнай мадэлі[1]. Не прэтэндуючы

[1] Да першага тыпу сучасная культуралогія далучае культуры з паступальна-паслядоўным контурам разгортвання, да другога – з катастрафічна-імпульсіўным, адзначаным своеасаблівай «логікай разбурэння». Прыналежнасцю да

на канчатковае вырашэнне гэтага пытання (надзвычай складанага яшчэ і таму, што не заўсёды можна «праецыраваць» агульнакультурныя заканамернасці на сферу ўласна музычнай культуры), усё ж адзначым, што ў цэлым музычнай культуры Беларусі больш уласцівы эвалюцыйна-паступальны рух натуральнай змены гісторыкастылявых эпох. Эфект жа гістарычных разломаў, «разрыву часоў», што назіраецца на рубяжы эпох, не быў праявай анталагічных якасцей гэтай культуры і вынікам яе ўнутранага самаразвіцця. Ён аказаўся, перш за ўсё, адным з наступстваў тых сацыяльна-гістарычных абставін, якія «прадыктавалі» музычнай культуры Беларусі сваю «логіку моцы», свой сцэнарый разгортвання. Зрэшты, з цягам часу ён усё ж вывеў на шлях пераадолення пэўных разбуральных тэндэнцый і выраўноўвання музычна-гістарычнага руху.

Так дыялектыка агульнага і асаблівага праяўлялася ў працэсуальнай сферы. У сферы ж змястоўнай бачыцца выразная спецыфіка саміх адметных рыс: ва ўсе эпохі да XX ст. – гэта поліканфесіянальнасць музычнай галіны, своеасаблівае, апасродкаванае (пераважна на ўзроўні сюжэтыкі, мастацкіх вобразаў) праяўленне этнаканкрэтных рэалій у пісьмовых формах музычнага мастацтва, замаруджанасць працэсу станаўлення нацыянальнай кампазітарскай школы.

Адзначаныя асаблівасці маюць глыбінную ўзаемасувязь: поліканфесіянальнасць і размытасць этнакультурнага поля з’яўляюцца істотнымі фактарамі ўскладнення працэсаў нацыянальнай інтэграцыі музычнай культуры Беларусі. У сваю чаргу, дадзеныя рысы сваёй асноўнай прычынай маюць перш за ўсё спецыфічныя сацыяльна-гістарычныя ўмовы існавання гэтай культуры – у межах шырокіх дзяржаўных утварэнняў на «двайным» памежжы, у сферы сутыкнення і змяшэння мацнейшых этнакафесійных плыняў. Невыпадкова, дарэчы, тэрмін «мяжа» пастаянна прысутнічае ў характарыстыках асноватворных фактараў станаўлення і функцыянавання айчыннай музычнай культуры да XX ст. Па сваёй сутнасці яна, як неаднаразова адзначалася, і з’яўляецца культурай еўрапейскага памежжа, закліканай акумуліраваць, пераўтвараць і адаптаваць на ўласнай глебе разнастайныя плыні і ў пэўныя перыяды нават трансліраваць іх у іншакультурную мастацкую прастору.

першага тыпу адзначаны заходнееўрапейскія культуры, да другога, паводле меркавання даследчыкаў, – культура Расіі (гл. пра гэта: *Хренов Н.* Опыт культурологической интерпретации переходных процессов // Искусство в ситуации смены циклов: междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах. – М., 2002. – С. 23).

Здавалася б, у абставінах, што непазбежна цягнулі за сабой пэўную трансфармацыю важнейшых этнастваральных параметраў, айчынная музычная культура рызыкавала ахвяраваць уласнай адметнасцю, аднак паводле вышэйшай логіцы агульнаеўрапейскага (глабальнага) і беларускага (лакальнага) шляху яна яскрава ўвасобіла сваю тыпалагічную спецыфіку – як у багатым і своеасаблівым змесце і розных формах яго праяўлення, так і ў асобых спалучэннях пэўных рыс і працэсаў, што прадвызначылі яе ўнікальнае і яскравае аблічча і дазволілі ёй ажыццявіць уласную, высокую, жыватворную і жыццядзейную місію ў гісторыі сусветнай музычнай культуры.

ЗМЕСТ

Навуковае выданне

Дадзіёмава Вольга Уладзіміраўна

Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX стагоддзя

Рэдактар М. І. Клястова

Камп'ютарная вёрстка і макет М. А. Казіміраў

Афармленне вокладкі І. К. Аслёзава

Падпісана ў друк 29.10.2012. Фармат 60x84 1/16. Папера афсетная.
Ул.-выд. арк. 14,12. Тыраж 100 экз. Заказ № 1637.

УА «Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі».
ЛВ № 02330/0548514 ад 16.06.2009.
Вул. Інтэрнацыянальная, 30, 220030, г. Мінск.

Тыпаграфія ААТ «Промпечать».
ЛП 02330/0494112 ад 11.03.2009.
Вул. Чарняхоўскага, 3, 220047, г. Мінск.